

Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts

Deutsches Archäologisches Institut. Römische Abteilung

MITTHEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTHEILUNG

BAND XIV.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XIV.



ROM

LOESCHER & C.°

(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)

1899

UEBER EIN RELIEF IM MUSEO NAZIONALE ROMANO.

(Tafel I).

Im *Bullettino della Comm. arch. com. di Roma* vom Jahre 1897 hat Savignoni ein Relief publiciert (T. V p. 73 ff.), das vom Palatin in das Museo nazionale romano gekommen ist. Es stellt drei weibliche Wesen neben einander stehend dar. Leider ist der Zustand sehr trümmerhaft; man erkennt nur, dass die beiden links stehenden näher mit einander verbunden sind, während die dritte rechts isoliert steht, aber das Gesicht nach den anderen zurückwendet. Das Relief hat sich rechts und links nicht fortgesetzt; beiderseits ist Rand erhalten (1); auch ist die Composition in sich abgechlossen.

Trotz der schlechten Arbeit des Exemplares erkennt man leicht, dass das einstige Original sich durch eine vornehme, ruhige Schönheit ausgezeichnet haben muss, die uns die bereits bekannten Dreifiguren-Reliefs des fünften Jahrhunderts ins Gedächtnis ruft; deswegen wird man gerne der bei dem fragmentarischen Zustande des Werkes natürlichen Neigung folgen, dem ursprünglichen Sinne und Bestande der Darstellung nachzuforschen. Allerdings scheint das Erhaltene zu gering, um mit seiner Hülfe zu einem sicheren Ziele gelangen zu können; aber Savignoni glaubte diesem Mangel durch die Heranziehung eines anderen Kunstwerkes abhelfen zu können, das seiner Meinung nach den gleichen Gegenstand darstellt, des bekannten Gemäldes des Atheners Alexandros aus Herculaneum, auf dem man heute übereinstimmend die Versöhnung der Leto und Niobe nach einem ersten Bruch ihrer Freundschaft erkennt, dem Vorboten jenes unheilbaren, der zum Tode der Niobiden führt.

(1) Ich habe diese Thatsache genau constatieren können; vgl. Savignoni a. a. O. p. 74.

Savignoni hat zur Verdeutlichung seiner Anschauung auch eine Reconstructions-Skizze veröffentlicht (Fig. 2), auf der aber soviel der Willkür der ergänzenden Phantasie zufällt, dass wir sie besser bei Seite lassen. An zwei Punkten hat zudem Savignoni sicher nicht das Richtige getroffen; so vor Allem in der Ergänzung der Büste der mittleren Frau — doch davon nachher —, dann in der ihrer linken Hand. Die Finger müssten in der Haltung, die ihnen S. giebt, auf dem Oberschenkel der anderen Frau Spuren hinterlassen haben, was in der That nicht der Fall ist.

So hat denn auch Robert im XXI. Hallischen Winckelmannsprogramm p. 4 ff. die Deutung Savignoni's und vor allem die Beziehung des Reliefs auf das Gemälde, wie mir scheint, mit Recht bestritten. Nur hat er S. misverstanden: dieser hält nicht die linke Figur für Niobe, die mittlere für die vermittelnde Phoibe, sondern umgekehrt die in der Mitte für Niobe, die um die Vermittelung der links stehenden Phoibe bittet. Die Deutung dieser Figur als Phoibe alias Artemis ist einer der bedenklichsten Punkte in Savignoni's Auseinandersetzung. Robert betont mit vollem Recht, dass es gar nicht angeht, die Phoibe auf dem Gemälde von der Hileaira ebenda zu trennen. Man könnte zu Savignoni's Gunsten höchstens anführen, dass die Verbindung der Leukippiden mit Leto, Niobe und ihrer Tochter uns rätselhaft scheint, und dass vielleicht diese Namenbeischriften erst eine Erfindung des Alexandros seien, den man dann als Copisten nehmen muss. Bliebe aber immer noch zu erklären, wie Alexandros auf diese Erfindung verfallen sei, besonders befremdlich bei zwei Figuren, die im Bilde nicht eng verbunden sind.

Mir scheint, ebenso wie Robert, aus dem Vergleich mit dem Gemälde weder für die Ergänzung noch für die Erklärung des Reliefs etwas zu gewinnen zu sein. Robert schliesst mit Recht seine Besprechung mit dem Satz, dass jede Deutung des Reliefs so lange hypothetisch bliebe, bis vielleicht einmal die Auffindung einer besser erhaltenen Replik Licht brächte, — oder, kann man angesichts dessen, dass das Werk vom Palatin stammt, und in Rücksicht auf das Schicksal des Palatin und der dort gefundenen Skulpturen hinzufügen, bis vielleicht weitere Fragmente desselben Reliefs in anderen Sammlungen zu Tage kämen.

Ein solches Fragment ist mir nun in der That gelungen zu entdecken. Es war bis vor Kurzem im Giardino della Pigna des Vatican eingemauert (1); jetzt ist es aus der Wand gelöst und harrt seiner Placierung in den Räumen des Museums. Durch das Entgegenkommen der Museumsverwaltung wurde es mir ermöglicht, einen Gypsabguss von dem Fragment nehmen zu lassen, der jetzt mit dem Original im Museo nazionale romano vereinigt ist; in dieser Vereinigung zeigt das Relief unsere Tafel, deren Vorlage mit gütiger Erlaubnis der Direction des genannten Museums hergestellt werden konnte.

Auf dem Fragment ist die Büste der mittleren Figur erhalten, auf der rechten Schulter die Finger von der linken Hand der links stehenden Frau.

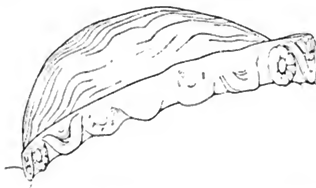
Unten und z. Th. an den Seiten passt Rand auf Rand.

Der Marmor ist identisch. Die Erhaltung der Oberfläche ist besser als an dem Uebrigen, dessen flauer Eindruck durch die ziemlich starke Ueberarbeitung noch verstärkt worden ist. Die Nase ist bestossen. Die Figur wendet ihren Kopf nach rechts; darin also hat Savignoni bei seiner Reconstruction, wie schon oben angedeutet, das Richtige nicht getroffen. Das Haupt ist geschmückt mit einem Diadem, an dem Rosetten und Palmetten in Relief abwechseln (die Figur links hat Rosetten im Haar). Die Haare sind hinten aufgebunden; sie endigen in einen Schopf kurzer natürlicher Locken, während — ebenso wie bei der Figur links — auf die Schultern sehr dünne künstlich gedrehte Lochen herabfallen, die in eigentümlich spielender Weise von der links stehenden Figur zwischen die Finger der linken Hand genommen werden. Auf der linken Schulter liegt ein Bausch des Mantels, zu dem jedenfalls auch das Stück Stoff gehören wird, das am rechten Oberarm sichtbar wird. Das Gesicht hat einen ernsten hoheitsvollen Ausdruck, der durch die energische Wendung des Kopfes und die stolze, aufrechte Haltung von Hals und Kopf wesentlich gehoben wird.

Die Composition gewinnt durch diese Bereicherung sehr an Leben. Klar tritt jetzt hervor, dass die Figur, die im Mittelpunkt des Vorganges steht, die Figur rechts ist, denn die beiden andern wenden ihre Blicke ihr zu; klar wird, dass die Figur in der Mitte

(1) In der Beschreibung Rom's ist es nicht erwähnt; auch sonst nicht.

ihre Gefährtin links an Rang und Bedeutung überragt; auch äusserlich ist sie grösser an Gestalt. Damit sind die elementarsten Grundzüge der Deutung festgelegt: von den drei dargestellten Figuren sind zwei, eine königliche Frau und ihre Begleiterin, in engster, vertraulichster Beziehung; beide sind innerlich beschäftigt mit der dritten, die im Begriff scheint, sich zu entfernen. Wir können es Savignoni zugeben, dass diese Gundzüge mit denen seiner Deutung übereinstimmen, und müssen doch darauf bestehen, dass auch jetzt noch ein weiteres Detaillieren dieser Erklärung jenseits der Grenze liegt, die uns durch das Fehlen des Kopfes der Hauptfigur, ihrer Hände und der linken Hand der Mittelfigur gezogen ist, d. h. gerade der Teile, in denen sich der Vorgang am deutlichsten aussprechen musste.



Savignoni stellt das Relief seinem Stil nach neben die bekannteste Gruppe der Dreifiguren-Reliefs: Orpheus, Peliaden, Peirithoos. Doch ergeben sich hier sogleich gewisse Verschiedenheiten, die auch S. nicht verkennt und die sich nicht allein durch das verändernde Eingreifen des Copisten erklären dürften. Indes ist ja die Art der Composition eines Reliefs in drei Figuren nicht nur auf die Zeit jener drei Werke beschränkt, wie z. B. das Relief der Villa Albani beweist, das Herakles bei den Hesperiden darstellt (Helbig, Führer II[1] nr. 778) und sicher erheblich jünger ist als jene andern. So dürfte auch das Original unseres Reliefs am wahrscheinlichsten am Ende des 5. Jahrhunderts entstanden sein ([1]).

([1]) Für den Lockenschopf der mittleren Figur und die merkwürdig kleinlich gedrehten Schulterlocken fehlen allerdings bisher Parallelen aus jener Zeit. Hier also könnte man eine selbständige Veränderung seitens des Co-

Das ganze Werk wegen der mit dem Stil jener Zeit nicht übereinstimmenden Einzelheiten und wegen der Art der Arbeit für die Originalerfindung eines etwa neu-attischen Künstlers römischer Zeit zu erklären, halte ich angesichts des Charakters und der künstlerischen Schönheit der Composition für ausgeschlossen.

W. Amelung.

---

pisten annehmen. Für die Art, wie die Figur links den Mantel trägt, bieten die schlagendste Analogie eine Figur in Venedig (Clarac 774, 1930; Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien V nr. 203), die Demeter eines Votivreliefs aus Eleusis (Athen. Mitth. 1895 T. VI) und zwei Figuren von den Reliefs des Hyposkenion im Dionysostheater zu Athen (Mon. d. J. IX tav. XVI), die sicher auch auf Originale vom Ende des 5. Jahrhundert zurückgehen. Siehe über diese Gruppe von Figuren jetzt Furtwängler, Griech. Originalstatuen in Venedig p. 305 ff. T. V.

KYBELE-ORANS.

Zosimos berichtet im II. Buche seiner *Historia nova* Cap. 31, am Schluss des Passus über die Verschönerung und Bereicherung von Byzanz durch Konstantinos, Folgendes: *οὔσης δὲ ἐν τῷ Βυζαντίῳ μεγίστης ἀγορᾶς τετραστόου, κατὰ τὰς τῆς μιᾶς στοᾶς ἄκρας, εἰς ἣν ἀνάγουσιν οὐκ ὀλίγοι βαθμοί, ναοὺς ᾠκοδομήσατο δύο ἐγκαθιδρύσας ἀγάλματα, θατέρῳ μὲν μητρὸς θεῶν Ῥέας, ὅπερ ἔτυχον οἱ σὺν Ἰάσονι πλεύσαντες ἱδρυσάμενοι κατὰ τὸ Δίνδυμον ὄρος τὸ Κυζίκου τῆς πόλεως ὑπερκείμενον. φασὶ δὲ ὡς καὶ τὴν περὶ τὸ θεῖον ἐλωβήσατο ῥαθυμίαν, τούς τε περὶ ἑκάτερα λέοντας περιελὼν καὶ τὸ σχῆμα τῶν χειρῶν ἐναλλάξας· κατέχειν γὰρ πάλαι δοκοῦσα τοὺς λέοντας νῦν εἰς εὐχομένης μεταβέβληται σχῆμα, τὴν πόλιν ἐφορῶσα καὶ περιέπουσα. ἐν δὲ θατέρῳ Ῥώμης ἱδύσατο τύχην.*

Die Stelle ist bisher, soweit mir bekannt, von archäologischer Seite noch gar nicht in Betracht gezogen worden, und doch verdient sie das in mehrfacher Hinsicht. Beschäftigen wir uns zunächst nur mit den Worten über die Statue der Rhea — wir dürfen statt dessen ohne weiteres Kybele sagen, denn nur diese wurde auf dem Dindymon verehrt —, die in eine *Orans* verwandelt wurde, so müssen wir zur Ergänzung der hier enthaltenen Angaben eine Stelle des Apollonios Rhodios (I 1117 ff.) heranziehen, die jene Sage von der ursprünglichen Errichtung der Bildsäule durch die Argonauten dichterisch behandelt.

ἔσχε δέ τι στιβαρὸν στύπος ἀμπέλου ἔντροφον ὕλῃ,
πρόχνυ γεράνδρυον· τὸ μὲν ἔκταμον, ὄφρα πέλοιτο
δαίμονος οὐρείης ἱερὸν βρέτας· ἔξεσε δ' Ἄργος
εὐκόσμως [1].

[1] Siehe das Scholion zu 1119 = Meineke, *Analecta Alexandr.* p. 150 CXLVI: *καὶ Εὐφορίων τὸ ξόανον τῆς μητρὸς τῶν θεῶν φησιν ἀμπέλινον εἶναι* (vielleicht aus dem *Ἀπολλόδωρος* des Euphorion; s. Meineke a. a. O. p. 40 f. u. p. 18). Ueber den mythischen Künstler Argos siehe Roscher, Mythol. Lex. I Sp. 539 Z. 49 ff.

Augenscheinlich hatte es also bis zu den Zeiten Konstantin's ein altes Holzbild in dem Heiligtum der *Δινδυμία* auf Kyzikos gegeben, dessen Aufstellung die Sage den Argonauten zuschrieb, und das dann von dem Kaiser nach Byzanz überführt und in der von Zosimos beschriebenen Weise verändert wurde (¹). Von dem Aussehen dieses Bildes können wir uns aber nach den Worten unseres Geschichtschreibers eine recht genaue Vorstellung machen, und dieses Resultat kann uns zu wiederum bedeutsamen Schlüssen dienen. Zunächst kommt hier in Betracht, dass die Figur durch die an ihr vorgenommenen Veränderungen zu einer *εὐχομένη*, einer *Orans* wurde. Für diese hatte sich in altchristlicher Zeit ein fester Typus gebildet, der sich bis in's Mittelalter unverändert erhalten hat: eine in langem Gewande aufrecht stehende, dem Beschauer gerade zugewandte Frau, die die beiden Unterarme gleichmässig seitlich vom Körper abstreckt, sie bald mehr, bald weniger erhebt und dabei die innere Fläche der geöffneten Hand dem Beschauer zukehrt (s. Kraus, Real-Encyklopädie d. chr. Altert. II p. 538 ff. u. Gesch. d. christl. Kunst I p. 126 ff.). Es ist der Typus, den man Maria oder Anima genannt oder für eine Personification der christlichen Kirche erklärt hat. Von ihm müssen wir denn auch die allgemeinen Züge nehmen, um dann, das Veränderte wieder entfernend, das Entfernte wieder an seine Stelle setzend, das alte Bild der Kybele zurückzugewinnen.

Entfernen wir also von der Orans die ausgebreiteten Hände, denn die Veränderung des *σχῆμα* der Hände hat sie, wie Zosimos sagt, erst zur Beterin gemacht, und geben wir ihr jederseits einen Löwen (*τοὺς περὶ ἑκάτερα λέοντας*); damit es scheine, dass sie diese Löwen niederhalte oder in ihrer Gewalt halte (*κατέχειν*), müssen die Hände die Löwen gepackt haben, und die natürlichste Annahme wäre, dass die Löwen sich jederseits an der Figur aufgerichtet hatten, und die Hände sie an der Mähne oder an einer Pranke hielten, denn so konnte wirklich die Vorstellung des *κατέχειν* erweckt werden. Man könnte bei diesem Wort auch daran denken, dass die Göttin etwa ihre Hände wie schützend auf den Köpfen der sitzenden Thiere habe ruhen lassen; aber diese hätten dann von ganz unverhältnismässiger Grösse sein müssen, um bis zu

(¹) Siehe über *Κυβέλη Δινδυμία* Roscher, Mythol. Lex. II Sp. 1653 Z. 22 ff. u. Sp. 2856 Z. 41 ff. u. Daremberg et Saglio I 2 p. 1680.

den erhobenen Händen der stehenden Figur emporzureichen. Entscheidend ist jedoch, dass es nie einen derartigen Typus der Kybele gegeben hat [1], während der Typus, den wir oben durch die einfache Benützung der Worte des Zosimos gewonnen haben, uns wohl bekannt ist: es ist der Typus der griechischen πότνια θηρῶν (cf. Roscher, Mythol. Lex. I Sp. 564 ff.).

Die Einfachheit, mit der sich dieses Resultat aus der gegebenen Ueberlieferung gewinnen liess, scheint mir für sich selbst zu sprechen und gegen die Annahme, dass hinter der Nachricht des Zosimos ein Gewebe von bewusst oder unbewusst falschen Combinationen verborgen sei, eine Annahme, die auch Marquardt (*Cyzicus* p. 96) und V. Schultze (Geschichte des Untergangs des griech.-röm. Heidentums I p. 50 ff. II p. 279 ff. und Untersuchungen zur Geschichte Konstantin d. Gr. i. d. Zeitschr. für Kirchengeschichte VII p. 355) zu teilen scheinen (vgl. Roscher, Mythol. Lex. II Sp. 2904 Z. 33 ff.). Jedenfalls nehmen beide auf die Stelle bei Apollonios Rh. keine Rücksicht; Marquardt nimmt an, die nach Byzanz versetzte Statue sei aus Marmor gewesen; Schultze spricht in seiner « Geschichte » dagegen von einem Erzbild (p. 54), die Hände seien « umgebogen » worden (p. 50), und giebt in den « Untersuchungen » folgende willkürliche Uebersetzung von der Stelle des Zosimos: « Man erzählt, er habe dieselbe in seiner Verachtung des Göttlichen verstümmelt, indem er die Löwen auf beiden Seiten (der Deichsel) hinwegnahm und die Gestalt der Arme veränderte. Denn während sie früher die Löwen lenkend dargestellt war, gab er ihr jetzt die Haltung einer Betenden, die über die Stadt hinschaut und sie beschirmt ». Er nimmt also den Typus der Göttermutter an, der sie auf einem Wagen, von Löwen gezogen, darstellt. Doch ist von alledem im Text des Zosimos nirgend die Rede; κατέχειν bedeutet nicht lenken; nicht die Arme, sondern nur

[1] Ohne Berücksichtigung des Typus der *Orans* — eine sitzende εὐχομένη ist undenkbar — könnte mann zunächst an den der sitzenden Kybele denken, neben deren Thron jederseits ein Löwe Wache hält; doch auch bei diesem Typus kommt es — abgesehen von den sehr zweifelhaften zwei Figuren der *Collection Mattei*, Clarac 396, 664 B, C — niemals vor, dass die Göttin die Tiere mit ihren Händen berührt. Hiergegen spricht nicht etwa das Relief der Sammlung Sabouroff (T. 137 der Publication), auf dem nur ein Löwe vorhanden ist, den die Göttin liebkost wie einen Hund.

die Hände werden verändert, und auf jeden Fall wäre wiederum das Sitzen für die Beterin nicht passend.

Wir können deshalb bei unserem Resultat beharren. Mit dem Typus ist zugleich auch die Entstehungszeit der Figur gegeben, die man nicht vor dem VII. und nicht nach dem VI. vorchristlichen Jahrhundert annehmen darf. Sicherlich war sie von einem griechischen Künstler gearbeitet und geweiht von Griechen, als sie Kyzikos kolonisierten.

Unsicher ist es, ob die Figur geflügelt oder ungeflügelt war. Beides kommt auf archaischen Denkmälern vor. Nach Studniczka (Kyrene p. 158) ist der Typus ohne Flügel der ältere, und (p. 159) die vollkommen symmetrische Darstellung, wie wir sie bei unserer Figur voraussetzen müssen, erst am Ende des VII. Jahrhunderts typisch geworden.

Ebendort schreibt Studniczka: „Gestalten, wie die des Bronzereliefs in Olympia und die ihr nächst verwandten, liessen sich sehr wohl in Abhängigkeit von Cultstatuen denken". Jener Bericht des Zosimos giebt uns die erste Nachricht von dem Vorhandensein eines solchen Cultbildes.

Unser also gewonnenes Resultat hat aber auch ein besonderes Interesse für die antike Religionsgeschichte: Wir finden eine griechische Statue der griechischen *πότνια θηρῶν* in höchster Verehrung in einem Centrum des Cultes der phrygischen ***Κυβέλη***. Diese Thatsache findet ihre Parallele in einer anderen, deren Mittheilung wir A. Körte verdanken (Athen. Mitth. 1895 p. 1 T. I-II). Zu Dorylaion hat sich eine Grabstele aus dem VI. Jahrh. v. Chr. gefunden, auf deren Rückseite von der Hand eines griechischen Künstlers in Relief eine geflügelte Göttin dargestellt ist, die einen Löwen an einer Pranke hält. Körte nimmt ohne Zweifel mit Recht an, dass der ionische Künstler des Reliefs hier ohne Weiteres seine Göttin, die *πότνια θηρῶν*, dargestellt habe, während der Phrygier, für den die Stele gearbeitet war, in demselben Bilde ***Κυβέλη***, die grosse Göttin seines einheimischen Cultes, erkannt habe. Es scheint mir natürlich, dass da, wo sich die äusserlichen Vorstellungen zweier Religionen so stark vermischten, auch der Ideengehalt der einen nicht unberührt von dem der andern bleiben konnte ([1]).

([1]) Cf. Körte a. a. O. p. 12; S. Reinach im *Bullet. de corr. hell.* XIII p. 558 ff. Vgl. auch das in Phrygien gefundene Relief der Kybele bei Perrot

Kehren wir endlich zu den Worten des Zosimos zurück. Es ist klar, dass Konstantin diese Kybele nicht zum Schmuck der Stadt aufstellen liess, wie die Statuen der Dioskuren, des Apollon und der Musen, mit denen er den Circus zieren liess. Darin, dass ihr in einem eigenen Tempel, der Tyche von Rom entsprechend, ihr Platz angewiesen wurde, spricht sich vielmehr eine besondere Absicht aus, die auch nicht nur darin bestanden haben kann, das Bild der grossen heidnischen Göttin durch die Geberde des Betens zu erniedrigen. Mir scheint die Lösung vielmehr darin zu liegen, dass Kybele, im Schmuck ihrer Mauerkrone. als Schirmerin der Städte verehrt wurde. In dieser Eigenschaft steht nun die Göttin entschieden auch hier, entsprechend der Tyche von Rom; neben Rom konnte aber nur e i n e andere Stadt durch ihre Göttin vertreten sein, nur Byzanz selbst. Zu der Tyche dieses zweiten Centrums des neuen Reiches war die grosse Herrin über Leben und Tod gestempelt worden. Auch Zosimos deutet dieses Schutzverhältnis mit den Worten an: *τὴν πόλιν ἐφορῶσα καὶ περιέπουσα.* Die gleiche Verbindung beider religiösen Vorstellungen ist übrigens für Byzanz wohl auch bezeugt durch einen Satz des Hesych von Milet (*Origines Constantinopolis* § 15 *Fragm. hist. graec.* IV p. 149) in der Erzählung des Mythos von Byzas, dem sagenhaften Gründer der Stadt: *Ῥέας μὲν κατὰ τὸν τῆς Βασιλικῆς λεγόμενον τόπον νεών τε καὶ ἄγαλμα καθιδρύσατο, ὅτι καὶ Τύχαιον τοῖς πολίταις τετίμητο* (1).

Zum Schluss sei noch auf ein Monument altchristlicher Kunst verwiesen, ein Bronze-Gefäss, auf dem in Relief ebenfalls eine Stadtgottheit mit dem Gestus der *Orans* erscheint. Das Gefäss wurde in Tunis gefunden, und die betreffende Figur ist die Personification von Carthago (2).

W. Amelung.

---

u. Chipiez, *Histoire de l'art* V p. 157 Fig. 110. Da auch hier die beiden Löwen von der Göttin nicht gefasst werden, kann das Relief mit unserer Statue nichts gemein haben.

(1) Vgl. Schultze, Zeitschr. f. K. p. 355.

(2) Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* VI p. 34 tav. 428, 1; Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I p. 127. Auf Münzen von Alexandria ist die Göttin dieser Stadt mit einem Gestus ihrer Rechten dargestellt, der kaum etwas anderes sein dürfte, als die im Altertum gebräuchlichste Geberde des Betens; *Catalogue of the coins of Alexandria* Pl. XXIV nr. 2033 u. 2082.

CERAMICA DELL'APULIA PREELLENICA

II. LA PEUCEZIA

(Tav. II-V)

In un primo capitolo [1] avevo incominciato a chiarire un poco i concetti piuttosto vaghi che si avevano della ceramica appula in quanto non era ellenica, e a distinguerne le varie classi secondo l'età e il territorio, appartando in primo luogo le torzelle proprie a quella regione che è oggi la provincia di Lecce, specie di vasi di cui anche dopo la pubblicazione son venuti in luce parecchi esemplari, limitati sempre a quella regione, sempre foggiati a manichi a punta, diversi in tutto da quelli della Lucania comparsi anch'essi quest'anno passato. Che il materiale appulo sia una '*rudis indigestaque molis*', appare chiaro anche dal tentativo di G. Patroni, [2] articolo ove entravano anche vasi per niente

(1) Boll. d. Ist. XII pag. 201-252. I. La Messapia.

(2) Mon. d. Linc. 1896. Siccome Patroni in altro periodico, Bull. d. Pal. etnol. 1898 p. 65, pubblicando le medesime figure la seconda e in parte la terza volta, si mostra preoccupato di attaccare il mio lavoro, conviene notare che le sue osservazioni sembrano destinate a chi non abbia letto i miei lavori in questione. Così ad es. egli a p. 67, 2 fa credere il lettore che io mi trovi in contraddizione coi fatti risultanti da « inventari e cataloghi », mentre io avevo segnatamente riferito che nel Museo in questione non esisteva fino al 1891 un inventario e che questo poi venne compilato a base delle etichette incollate sui vasi stessi (Messap. p. 251, 1). Pare che il diritto di esaminare con proprio criterio le provenienze incerte, P. lo riserba per sè solo. (Mon. d. Linc. VI 371), applicandolo unicamente al Museo Naz. di Napoli, ove, come egli assicura (iv. 402, 1), fino alla sua venuta, mancavano braccia adatte per far ordine. Se poi il P. si vanta (Bull. pal. p. 67, 2) di esser egli stato il primo a richiamare l'attenzione dei dotti sulla ceramica indigena delle Puglie, è un semplice dovere verso l'Istituto Germanico d'Atene, frequentato anche da lui per molto tempo, il constatare, che nelle *Mittheilungen* di quest'Istituto già nel 1887 Winter e Wolters avevano assegnato all'Apulia certi vasi del Museo

appuli e si mescolavano oggetti dell'epoca antica con molti che si è poi dimostrato appartenere all'epoca dei Tolomei. Di fronte a tale esposizione nessuno avrebbe imaginato con quanti precisi criterî si distinguono questi vasi, i quali per località e provenienza si distribuiscono in un territorio che si estende nientemeno dalla terra d'Otranto fino a Melfi ed al Gargano. Forse quella frase latina dice anche troppo, perchè fa credere che il materiale stesso già si trovasse ammucchiato, mentre alcune classi importanti non sono affatto rappresentate nei Musei; e ciò va detto peculiarmente della ceramica peucetica, di cui trattiamo in questo capitolo.

A dir vero, ogni ricerca sulla civiltà e storia dei Japigi e Messapi, dovrebbe muovere da Taranto, e per varie ragioni. In prima perchè ivi soltanto furono con solerzia raccolti prodotti di strati antichissimi, per la intelligente cura del Viola; poi perchè quella contrada segna su per giù il punto di distacco dal ramo orientale dei Japigi da quello occidentale, che fu precocemente assorbito dai popoli Bruttii. Finalmente nelle lotte svoltesi nel V secolo per Taranto e il suo territorio, Messapi e Japigi, nella nostra tradizione, non appaiono ancora disgiunti, mentre in seguito il nome Japigio svanisce ed il nome Messapico va sempre più restringendosi al braccio meridionale, cioè al territorio Leccese. Si aggiungano

---

di Napoli, ritenuti allora per Ciprioti. Sono costretto per la mia difesa di rilevare, che nel Museo di Bari il P. prese 72 disegni di vasi, tutti italo-greci, a fig. r., senza punto incaricarsi dei vasi Messapici. Di questa classe preellenica alcuni disegni vennero richiesti e speditigli a Siracusa non prima del secondo anno del mio servizio, quando io aveva segregato quel materiale, interessandone da principio la Commissione Provinciale per la pubblicazione. — In quanto poi all'accennato lavoro di premio sugli ultimi vasi figurati, ai quali venne aggiunto, non so con qual rapporto interno, un capitolo sull'epoca primitiva (La Ceramica antica. Napoli 1897), avverto i lettori per mio conto — lasciando ad altri di richiamare la loro proprietà — che la teoria accennata colà p. 34 sg., è desunta dalla mia relazione, Not. d. Sc. 1896, p. 539, come (cosa meno rilevante) il nome 'torzella', malgrado la diversa ortografia, fu preso dallo stesso articolo, medesima pagina. — Noto infine per le due brocche, Mon. d. Linc. VI p. 383, 384 fig. 29, 30, che io, è vero, le feci fotografare a Napoli, ma quali rappresentanti di un tipo Suessolano (conf. Not. d. Sc. 1878, tav. V, 1), senza immaginarmi, che esse poi verrebbero pubblicate dal P. quali vasi di Bari!

le ragioni che derivano dalla ceramica Tarantina. Tralasciando la roba primitiva d' impasto nero e prendendo in esame soltanto i vasi d'argilla dipinti a stile geometrico, si trovano colà già in gran parte i motivi della ceramica posteriore, e cioè in una forma ancora semplice e senza le complicazioni che sopravvengono in seguito; le forme stesse dei vasi presentano grande semplicità e predomina fra loro, oltre ad alcune forme più semplici di tazza e di urna, un tipo Italico, affine a quello detto di Villanova, che in altre parti della Apulia, se pur non impossibile, è però difficile rinvenire.

E pure non possiamo adottare il criterio di muovere da Taranto. Tale metodo si potrebbe seguire qualora il ricchissimo materiale ceramico delle Puglie fosse già pubblicato e alla mano di tutti, di modo che non abbisognerebbe altro che farne l'analisi. E nei vasi stessi di Taranto c'è la circostanza speciale, che non sono dovuti a scavi sistematici, fatti in varî luoghi, bensì ad un rinvenimento fortuito in una certa località, anzi, per quanto si assicura, ad una grande tomba a pozzo, che avrebbe contenuto tanto i vasi dipinti, che sono più o meno di una epoca, quanto i vasi a bucchero e quelli ad impasto nerastro, rappresentanti non solo un' altra civiltà o nazione, ma anche una evoluzione molto più estesa ([1]). Noi invece, seguendo il metodo contrario, cerchiamo dai vasi più recenti e di data certa, risalire a quelli di epoca precedente. Questo metodo si imponeva in Lecce per via della deficienza di classi molto antiche e d'altra parte a cagione delle iscrizioni messapiche e del contatto palese con modelli greci. E per avventura nella regione contraria, a Canosa, ove comincia la civiltà nord-appula, un piccolo scavo ci condusse anche addirittura nell'ultima epoca, vicino alla fine della civiltà Japigia, quella dei vasi listati (succedanei dei geometrici), che abbiamo potuto circoscrivere al IV e III secolo av. C. (*Notizie degli Scavi 1898* p. 206): risultato, come si vede, assai diverso dalla cronologia arbitraria di G. Patroni, la quale presa sul serio fuorviò altri archeologi di giungere all'VIII-XIII secolo con vasi canosini che alla detta classe grecizzante precedono quasi direttamente.

Essendo già così sull'avviso di non esagerare nella data della

([1]) Alquanto diversi sono i fatti esposti oltre pag. 64 seg.

ceramica pugliese, crediamo utile fare subito un cenno cronologico sui vasi suddetti di Taranto stesso. Credo sarebbe imprudente argomentare che tutti quanti debbano essere anteriori alla colonizzazione dorica, la cui data del resto consta soltanto in modo approssimativo ([1]). In prima. vi è fra i saggi raccolti da me a Taranto anche qualche pezzo simile piuttosto alla ceramica micenaica del terzo o quarto stile, anzichè alla protocorinzia, sicchè non possiamo dire senz'altro che quei vasi japigi siano assolutamente i più antichi fra i ritrovamenti del terreno. Poi, collocando la roba dipinta japigia di Taranto nel IX o VIII secolo, si presumerebbe che con la entrata dei Lacedemoni la popolazione indigena fosse stata subito distrutta o cacciata completamente, mentre sappiamo da buona fonte (Strab. 279), che quei coloni furono bene accolti dai ' *βάρβαροι* del paese ' e vissero per un certo tempo con essi in rapporti amichevoli. E sebbene in seguito i Greci si facessero sempre più padroni del paese, occorrevano certo le lotte fiere e sanguinose del V secolo, per estingere nel territorio tarantino gli ultimi avanzi dell' elemento indigeno, quelli che p. e. nel V secolo continuarono a fabbricare colà torzelle messapiche ([2]).

Forse la condizione nella quale si trovavano gli avanzi indigeni attorno a Taranto prima della grande sollevazione dei loro connazionali, riceve una certa illustrazione da quella storia che racconta Ateneo XII, 523 *b* (dal Clearcho). Si tratta della famosa conquista di Carbina, fatto di data perfettamente oscura. Un tempo, vi è detto, i Greci Tarantini andarono in quel paese dei Japigi, lo presero profanando i santuarî e sottoponendo gli abitanti, uomini, donne e fanciulli, ad abusi e lazzi umiglianti ed osceni. Seguiva indi la pena degli dei, in ispecie di Giove *καταιβάτης*, il quale sceso col fulmine uccise molti degli oltraggianti, di cui si scorgevano ancora a Taranto le tombe segnate da *στῆλαι* davanti alle abitazioni. La località ignota di Carbina va generalmente cercata nell'odierno Carovigno vicino ad Ostuni. Ma se il nome sia veramente geografico e non semplicemente una varietà mezzomitica di *καρβίναι* (= *βαρβαρικαί* Hesych.) o di *κάρβαν* e *κάρβανος* (cfr. specialmente Lycophr. 605 dai Japigî) o simile parola significa-

([1]) Busolt, Griech. Geschichte, I² 409.
([2]) Ved. Bull. d. Ist., XII, fig. 4.

tiva per il popolo ' barbaro', se adunque esisteva una città di tal nome che ricorderebbe Carpina sul Gargano, Carbila dei Baebi Plin. III, 10 od i Carbileti Thrazî (ib. IV 70), resterebbe sempre il dubbio, come mai i sepolcri dei caduti in una guerra alla spiaggia Adriatica si trovassero nella città di Taranto. Non avremmo forse una invenzione di epoca posteriore, probabilmente di autori venuti dalla Grecia, che non avvezzi a vedere sepolcri e stele sepolcrali nell'abitato davanti alle case secondo il costume japigio ([1]), ne cercavano la spiegazione in qualche fatto straordinario del passato? D'altronde tutta la regione, ove si vorrebbe porre il sito di Carbina, cioè fra Brindisi ed Egnazia con Ostuni nel mezzo, tre città con grandi fortificazioni, fra le quali Brindisi con proprio principe ([2]), era nel possesso degli indigeni, che non avrebbero tollerato un simile misfatto commesso quasi sotto le mura di Ostuni ([3]). Sembrerebbe trattarsi meno di una regolare spedizione militare che della scaramuccia occasionale di una soldatesca baldanzosa, avvenuta non tanto lontano da Taranto, in qualche stazione ove continuavano gl' indigeni, che appaiono quasi ridotti a meteci, non preparati alla difesa armata, ma vendicati unicamente con la pena divina. Se questo rapporto forse non è ben d'accordo con le nostre idee dell' indole bellicosa dei popoli Japigî in genere, pur tuttavia si capisce come tali maltrattamenti di qualche avanzo della popolazione indigena, sia isolato, sia bloccato dall'ambiente greco, abbia contribuito a provocare l' insurrezione generale contro i conquistatori.

Lasciando ora il territorio di Taranto, per circoscrivere la regione dei Peucezii o Pedicoli, oggetto di questo articolo, vi è da ricordare, che gli antichi badando specialmente ai territorî vicini alla spiaggia, la fanno cominciare da Egnazia o fra Brindisi ed Egnazia, e finire all'Ofanto (Aufidus), cioè alla linea Barletta-Canosa-Spinazzola; mentre la frontiera naturale verso la montagna è formata dall'andamento delle colline dette Murge, ove la città di Silvion, probabilmente fra Spinazzola e Gravina, ci è indicata come

([1]) Conf. Not. d. Scavi 1898 p. 196, 1.

([2]) Antiochos presso Strab. 282 ἡ πόλις βασιλευομένη.

([3]) Questi scrupoli poi non vengono nemmeno scemati riconoscendo il sito di Karbina accennato dal Pais I 248, 2.

termine dei Pedicoli. Verso il Sud nell' interno tutto vaga nell' incertezza.

Stanno per verificare e completare queste indicazioni generali, i monumenti, vale a dire nel caso nostro i vasi, i quali lasciano difatti distinguere nettamente tre classi, secondo le tre regioni appule degli antichi, se non che la roba peucetica, cioè della odierna provincia di Bari, s'estende al Nord fino a Ruvo, escludendo l'Ofanto con Canosa; essa non si rinviene nella penisola meridionale, la cui ceramica viceversa differisce molto da ambedue le altre classi.

Con questa delineazione generale che bisognava nel principio di tale studio, non abbiamo però chiuso gli occhi davanti a certe sottodivisioni, nè agli elementi possibili fuori di questa classificazione. Ed è specialmente il Sud ove verso la regione centrale si spingono tali elementi. Non parlo qui del problema della immigrazione Cretica. Vi sono però nei tempi storici i Salentini e Calabri, i cui nomi emergono improvvisamente nel secolo IV quando già i Romani apparvero sull'orizzonte meridionale. Di sicuro questi popoli, le cui origini si sono potute rintracciare molto più a Nord, non erano immigrati in epoca così bassa, ma rimanevano nascosti sotto il nome generale dei Japigi (cfr. Herod. IV 99), finchè spezzata questa forza politica perfino allo svanire del nome Japigio stesso, venivano a galla tali nomi parziali. E non erano forse gli unici elementi della massa smembrata. Già abbiamo parlato altrove di Egnazia illustrandone la civiltà speciale, erede o contemporanea della messapica, e ben diversa, come vedremo, dalla peucetica, malgrado la vicinanza immediata. Fra Egnazia e la Messapia propria resta Brindisi; un' altra isola etnografica, antichissima stazione degli Japigi, che respinti da Taranto, si concentravano colà in grande moltitudine, estendendosi certamente nei territorî vicini lungo la costa marina. Ma mentre per il nome del primo paese, dei *Γνάθιοι*, non potremmo enunziare altro che vaghe congetture, e quello del paese situato nel mezzo, Ostuni, vorrebbesi dedurre anche dal greco [1], i Brindisini si presentano invece chiaramente con un antico nome nazionale. Si tratta di rettificare la spiegazione antica, de-

(1) Cioè da *ἄστυ*, per il nome medioevale Astunium; etimologia assai dubbia; io sospetto qui l'antico *Stulnium* o *Sturnium* (sulle monete Στυ-).

dotta dalla forma del porto, che sarebbe somigliante ad una testa di cervo, βρένδον nella lingua messapica; il che, pur contenendo un cenno utile, non può stare, per varie considerazioni. Prima il nome, e specialmente se indigeno, dev' essere anteriore alla frequente navigazione in quel porto, che appena era cominciata nell' epoca classica greca. Poi una popolazione che conservava dei ricordi così antichi come quello della affinità nazionale coi Bottiaei, abitanti nel golfo Termaico in Macedonia, non avrà mancato facilmente di un nome proprio, indipendentemente dalla località italiana, ove si era stanziata finalmente. Non dubito, che questa tribù si chiamava così dal cervo nel senso preistorico come altri popoli da altri animali, i Picenti dal picus, gli Irpini dal hirpus, i Vitelli dal vitello o toro (1). Rivolgendoci poi all' interno della regione, seguendo il confine ideato fra la Messapia e la regione centrale, il quale comincia da Egnazia e si dirige verso l' ' Hinterland ' del territorio tarantino, c' imbattiamo ivi in quei due paesi rimarchevoli che sono Mottola e Castellaneta, la cui importanza oggi non possiamo che indovinare. Mi pare incredibile che la roccia di Mottola, che sembra dominare tutta la pianura fino a Taranto, non abbia avuto una importanza strategica se non centrale nei movimenti di questi popoli, durante i tempi delle lotte attorno a quel golfo. E se la storia tace questa circostanza, forse perchè appartenente ad un tempo più remoto degli avvenimenti che si aggirarono attorno alla spiaggia stessa, se anche di scavi archeologici non si è fatto finora un principio, stà invece il nome stesso per attestare, se non isbaglio, una delle primissime stazioni dei Japigi spintisi verso il mare mediterraneo. Potremmo misconoscere **Μέτουλον** o **Μετοῦλον, ἡ τῶν Ἰαπόδων ἐστὶ κεφαλή** (2), cioè la capitale nordica dei Japigi, trapiantata nella vicinanza del golfo meridionale? A Castellaneta si sono rinvenuti in scavi fortuiti dei vasi italo-greci ed altri oggetti dell'epoca progredita. Intanto non è improbabile, vista la tenacità con cui l'Apulia conserva tuttora i nomi antichi, che nel Castello di Neta o Aneta ri-

(1) Conf. per queste analogie, G. Pais, *Storia d. Sic. e d. M. Grecia*, I, 37.

(2) Appian Illyr., 19, Strab. 314. Japodi o Japidi = Japigi: v. Pais I. 66. Si noti che ***Motula*** (*sic*) è la forma con cui la città appula appare prima nell'epoca Langobarda.

suoni un elemento identico al Netium [1] dei Pedicoli, situato sulla strada interna conducente a Canosa.

Non ci meraviglieremo, se nel Sud i confini della Peucezia si confondono per i geografi antichi, mentre il territorio quasi triangolare fra Matera, Metaponto e Taranto resta dapertutto fuori del loro calcolo. Il popolo Japigio, quello almeno che i Greci identificarono per la lingua coi Messapi, si era spinto verso il golfo e diffuso a tutte le parti intorno; poi respinto e spezzato in varî modi finiva, pare, per raccogliersi in quelle 'isole'; forse anche in più di quelle annoverate, che formavano quasi il passaggio ai paesi interni dei loro connazionali, rimasti più in fondo ma in massa più compatta ed uniforme.

CERAMICA DELLA APULIA CENTRALE.

I vasi che si devono descrivere e che si possono nel senso proprio raggruppare sotto il nome di vasi Baresi, si rinvengono specialmente in quel gruppo di paesi siti nella parte sud della città di Bari [2]: Canneto, Ceglie, Rutigliano e Noicattaro; si rinvengono anche verso il Sud della provincia: in Casamassima, Putignano e Santeramo; e verso il Nord, in Bitonto, e con qualche modificazione, a Ruvo, dove però la civiltà Peucezia, sotto l'influenza del Nord (Canosa) resta vinta e sopraffatta. Ed è non improbabile che simili prodotti vengano fuori in altre località della provincia Peucezia, dove sinora non si è badato molto ai vasi rozzi per essersi tenuto in maggior conto i vasi figurati; ciò fors'anche perchè in genere gli uni e gli altri non si trovavano insieme nella medesima tomba, mentre soltanto questi ultimi cioè i vasi a vernice erano criterio per giudicar pagana greca nella loro idea una tomba, ed erano considerati degni di conservazione. S'intende che di fronte a sì grande quantità di vasi geometrici che vengono fuori quasi annualmente dagli scavi di questi territorî, specie dopo che richiamammo l'attenzione sulla loro importanza, i pochissimi esemplari dispersi

(1) Strab. 282. Una città Netum esisteva anche in Sicilia.

(2) Nella città stessa, piazza Cavour, fu trovato un esemplare regalato da Giov. Rogadeo: Mus. prov. 3296. Altre tombe di Bari, della medesima epoca ved. oltre § IV.

fuori della regione non possono cambiare il fatto in sè. Così un esemplare che esiste nella collezione Bourguignon a Napoli, acquistato a Pozzuoli, con un biglietto attaccato, su cui è scritto Cumai, un altro dell'antica collezione Campana detta allora di provenienza Caeretana, ora conservato nel Louvre, D 95 del Catalogo illustrato di Pottier; cf. giù p. 37; finalmente uno del Museo di Bologna, il quale potrebbe essere stato importato lì nell'antichità come il vaso Bologna 334 di stile Nord-Pugliese ed i vasi Appuli di Novilara (Mon. d. Linc. V 298). Poco dubbio resta per la coppa di stile Peucetico (ad alti manichi) della collezione Bourguignon che porta l'indicazione S. Maria di Capua, ove l'oggetto resterebbe isolato; come ancora per un vaso di stile Nord-Appulo, Firenze Mus. Arch. 2967, che porta l'indicazione vecchia priva d'ogni valore, Maremme di Toscana. —

I vasi di Bari del resto si possono facilmente riconoscere per le forme ed i disegni caratteristici che or ora studieremo; sono sempre dipinti a tinta cupa di un color bruno o nerastro, ed anche perciò si distinguono subito dalla ceramica del Nord (compresa parzialmente quella di Ruvo), ove la classe geometrica conserva i due colori, bruno e rosso o violetto; mentre sono poche le tracce di un'epoca antecedente in cui anche la Peucezia aveva vasi a varî colori che verranno descritti nel § VII con tav. V.

I. Urne (1).

1. Tav. II. Bari, Museo provinciale 3148, da Canneto. Alt. 0,28.
2. Tav. II. Bari 342. A. 0,32.
3. Tav. II. Bari 3150. Canneto. A. 0,31.

Cratere o urna, che, a parte le varietà dei manichi, rappresenta per il corpo il tipo principale del maggior numero dei vasi peucezi. La metà inferiore del corpo è tonda, un po' panciuta, la metà superiore più o meno inclinata. Il tipo s'avvicina forse più che ad altro alle urne di Golasecca, che lo mostrano puro e semplice senza manichi affatto, e s'intende senza cenno di piede o base.

(1) Noto che i numeri dei vasi sono conservati puranche sulle tavole. Gli oggetti fuori della serie sono marcati con lettere. Si distingua inoltre la numerazione dei frammenti § VII.

1. Il n. 1 ha manichi a forma di sella per così dire, forma conosciuta in ispecie dalla ceramica sicula antichissima. Il piede è conico e breve come quasi sempre. Il disegno della spalla, chiamiamo così la metà superiore, consiste in fasce che chiudono serie di piccoli quadrati messi a punta, che sono riempiti a lineette parallele; una delle serie corre attorno al vaso intero, l'altra muore ove cominciano i manichi. La pancia o metà inferiore, pel disegno separato nettamente con fasce fortissime, offre quel motivo principale e caratteristico dell'arte peucetica, che rassomiglia ad un pettine. nome questo più adatto a descrivere un oggetto bislungo formato da una forte cornice a tre lati, aperta al disotto, piena di linee fine verticali. L'oggetto scompare sempre dal di sotto in una fascia o in varie fasce del vaso, quasi come un grande pettine intromesso in un nastro od una cintura. Seguendo il movimento del vaso stesso. esso si apre un poco, quando è collocato sulla zona superiore, e si ritira un poco quando sulla inferiore. Non di rado i due larghi travi laterali sono rastremati in giù. Il concetto e l'origine di questo schema verrà spiegato meglio quando si conoscerà più largamente il nostro materiale (§ IX in fine).

Il presente vaso offre un paio di questi pettini morenti in giù coi denti in un largo sistema di strie parallele. I pettini sono messi simmetricamente con un grande campo o quadro nel mezzo riempito in senso diagonale con varî sistemi di scacchi e di triangoli colorati.

2. La differenza principale dal 1° sta nei manichi, che congiungono labbro e spalla come braccia appoggiate sul fianco, ma di una foggia piuttosto avanzata, cioè di larghe fasce senza sensibile spessore. Spiccano in essi le clepsydre dipinte; ciascuna fra due punti tondi ai lati. Del resto gli elementi decorativi sono quasi identici con quei del n. 1. Nel quadro centrale spicca una grande scacchiera messa in cima con macchiette nei vuoti triangolari che avanzano. La divisione che si scorge in questi triangoli, non è arbitraria. bensì queste linee sono ideate, malgrado le loro irregolarità. come i termini di lunghe diagonali incrociate, attraversanti tutt' il quadro, come è visibile più chiaramente nel piccolo vaso n. 25 Fig. (§ III). — Sulla spalla la pittura non poteva portarsi intorno, come nel n. 1, ove il manico aperto dal di sopra non opponeva ostacolo al pennello del pittore. Quindi lo spazio vuoto al di sotto del manico oppure

nell' interno, che dava luogo ad un altro ornamento, formato da linee convergenti non dissimile a tettoie messe l'una sopra l'altra.

3. L' antica forma indigena qui subisce una trasformazione in una specie di cratere greco. Però il manico congiunto col labbro non rinnega la sua origine dalla 'sella' semplice per i ritinimenti a guisa di aculei, più accentuati ancora nel n. 21, che qui sono in direzione orizzontale per via del labbro allungato. Si confronti il cratere rosso di Lecce (34) ove non esistono più queste differenze capricciose dovute al sentimento non ancora perduto del proprio stile. Quanto alla decorazione, essa mostra sulle parti laterali della pancia la svastica della quale si parlerà subito, e parecchie serie di corte zig-zag a forma di ≤ sulla pancia, sulla spalla, sul labbro e financo sui manichi. Fra i piedi dei manichi si osserva un quadrato di scacchi messo in piedi, e negli spazî irregolari a destra e a sinistra, gruppi di macchiette.

4. Bari Mus. prov. 666. Alt. 0,30.

Spalla: quadretti a 2 righe, tre fascie, al di sopra zig-zag a nodi. Al di sotto dei manichi: tettoie. Campo centrale come nel n. 2, ma i quadretti scuri della scacchiera, invece di essere riempiti di colori, hanno una cancellata fine a croce. Campi laterali: ciascuno ha quattro clepsidre. Manichi, che qui sono perforati: la fascia divisa da linee trasversali in quadretti vuoti; a questa fascia precede. come spesso sui manichi, un quadretto largo che si osserva anche nel n. 2: come il principio di un nastro che scompare e poi ricompare da capo; ma colà resta inosservata quasi come uno sbaglio della pittura ove la tinta non abbia presa, mentre qui esso è distinto da una serie di macchiette, anzi globuli disegnati con diligenza, accostati di sopra e di sotto da linee parallele. Tali punti o macchiette circondano anche l'orlo del labbro del presente come del n. 2. Della decorazione interna delle labbra che è quasi comune a tutti, si parlerà a suo luogo. Il piede ha sistemi di semicerchi ma non pendenti, bensì rovesciati.

Altri vasi un po' più piccoli dei tipi descritti che si associano al n. 2 e 4, sono Bari Mus. prov. 3412 (da Bitonto, Not. d. scavi 1897, p. 434, fig. 2). 2928. 3153; ove s' incontrano nei campi disponibili talvolta degli asterischi, uno in ciascun campo.

Una impressione alquanto diversa fa l'urna Bari 3149 colle due serie verticali di quadretti neri messi in cima, che servono invece del solito campo quadrato, a separare i pettini.

Accanto al pettine figura in genere una grande **svastica**, che va sempre collocata in un posto molto cospicuo. Questo simbolo, ignoto allo stile Nord-Appulo, ha sempre la forma di quattro gambe con piede, e va eseguito con linee più forti dal di fuori e più fine nell' interno, abbellimento che non manca mai.

Di quei vasi che portano la grande svastica nel quadro centrale o rispettivamente nel laterale, sia in luogo degli scacchi o sia alternata con esse, vanno rilevati i vasi del Museo di Bari nn. 177. 3657. 3653. 2927.

Delle particolarità interessanti offre la grande urna seguente (ed il suo compagno che si trova in possesso privato).

5. Tav. II. Bari Mus. prov. 3149. Alt. 0,27; da Canneto.



Fig. 1.

E questo non tanto nella parte inferiore che ha i pettini con grande svastica in mezzo, quanto nella parte superiore, ove i pettini si trovano insieme con altri ornati. Invece della scacchiera v'è un sistema di quadretti semplici messi in cima, disegnati secondo l'uso del presente stile con distinzione di uno più forte ed altri più fini. Negli angoli del campo vi sono crescenti dai quattro lati del quadrato, altrettanti elementi meandrici, cioè uncini voltati ad angolo nell' interno parecchie fiate, ma non in modo precisamente rettangolare. Nel centro del quadro v'è un motivo che non devesi confondere con la svastica; sono due S incrociate, ciascuno con rifinimenti quasi meandrici; si potrebbe confrontare n. 14, ove le due S servono per un simile quadretto, ma collocate una

accanto all' altra. Fra le strie che riempiono il resto di questa metà del vaso, si distingue una stretta zona con lunghi uncini obliqui addentellati, che da lontano, per la piccolezza, rassomigliano a spirali. Tutta speciale è la figura che spicca fra i manichi (a sella). L' ampio sistema di triangoli che colla base comune rassomiglia ad una tenda, e tanto più perchè i lati prendono spesso una leggera incurvatura concava. lo si conosce dai primi tempi dell' arte meridionale; schema infatti che attraversa tutte le classi della ceramica appula. Insolito però è il trinchetto a croce che si eleva colà al di sopra, con due piccoli rifinimenti verticali a ciascun braccio: cosa che vuol' essere studiata assieme con certe altre figure non del tutto identiche, che s' incontreranno sui vasi presenti.

Per ragione della decorazione identica devono collocarsi in questa serie alcune urne con manichi a forma di tubo.

6. Fig. 1. Bari Mus. prov. 125 A. 0,24.

7. Ivi 3154. A. 0,245; da Canneto.

8. Fig. 2. Ivi 3714. A. 0.26; da Montrone.



Fig. 2.

La maniera di conservare i tubi verticali degli askoi antichissimi in un senso quasi nettamente decorativo anche in vasi che, essendo largamente aperti, non avevano più bisogno di quei scolatoi a canale, è conosciuta dai vasi Leccesi (¹) e s' incontra, come si sa, anche p. es. nel Lazio (Roma), a Suessola ed altrove. A

(¹) Bull. d. Ist. XII, p. 216.

Bari e nella Peucetia in genere i tubi compressi e trasformati in manichi offrono la particolarità di restringersi in un collo con la bocca distaccata come un bottone.

Il n. 6 ha un manico a sella e invece dell'altro, un tubo intero come gli askoi veri (n. 15-17) che poteva servire da scolatoio, mentre si copriva l'apertura centrale. La forma e la probabile funzione ricorda un poco quello pseudo-askos con decorazione Nord-Appula trovato nelle Pizzughe d'Istria [1] e quello di disegno più simile allo stile peucezio, che è pubblicato da Laborde *Vases Lamberg* II 48, 43. Questi sono sormontati da un'ansa semicerchiale imitando un forte filo di bronzo per sospendere il vaso. Il corpo dei vasi Baresi è più tondo, per non dire sferico, delle urne studiate finora, ma non senza accentuare, almeno nel disegno, la distinzione della spalla. La parte inferiore offre i soliti motivi del pettine e della grande svastica (6) o dei pettini soli nel mezzo separati da semplici tratti orizzontali (7). La spalla del n. 7, dipinta in maniera più andante, ha un grande zig-zag a linea raddoppiata, quella del n. 8 un ornato più fine, che vedremo meglio poi (conf. n. 21). Il primo (6) ha bisogno di essere descritta nei particolari. Una delle strette zone della spalla, che sono spesso interrotte da lineette verticali, tiene quegli uncini obliqui, già incontrati nel n. 5 ma più corte e fatte in una maniera un poco trascurata; il tubo offre alla fronte un altro pettine, dove è rilevato soltanto il bordo orizzontale, e alla parte contraria, cioè del manico, una figura assai speciale: prima il conosciuto sistema triangolare a 'tenda' onde si eleva quasi come un candelabro con molte candele, un fusto verticale con uno trasversale, il quale ultimo è guarnito di 11 o 13 piccoli oggetti verticali; il fusto principale è condotto a traverso la 'tenda' fin alla base, forse per la sola comodità del pittore, che trovava tale espediente più semplice che attaccare la linea in senso strettamente verticale sulla cima della base. È palese la somiglianza con la figura dell'urna 5, ma non meno evidente la differenza.

La fine di questa enumerazione facciamo con due vasi di una fattura non identica, ma ben diversa da quella presentatasi

(1) A. Amoroso, *Le Necropoli preistoriche dei Pizzughi*. Atti e Mem. d. Soc. Istr. di Archeol. 1889, tav. V, 1.

nei prodotti finora descritti. La provenienza non è accertata, ma di sicuro non lontana da Bari:

9. Fig. 3. Bari Mus. prov. 3650. Alt. 0,25. Urna come n. 1 segg. con manichi a sella a piede svelto. Sulla spalla due serie, non separate, di quadrati con cancellata e croce; i quadrati, messi sulla punta più grandi del solito. Sulla metà inferiore,



Fig. 3.

grandi pettini e nel mezzo, disposti secondo la diagonale, scacchi e quadrati (mezzi e intieri) come quei primi. Al disotto le solite strisce o fasce parallele, continuate qui anche sul piede piuttosto alto, ove poi le due ultime strisce sono congiunte da gruppetti di verticali.

10. Tav. III. Bari Mus. prov. 3651. Alt. 0,195. Urna di corpo più tondo, più globoloso ancora di quelle due munite del tubo. Il labbro è attondato e non si distacca, come i precedenti, ad angolo con profilo dritto dal corpo. Le anse di forma tonda più semplice delle altre stanno di sbiego, e restano molto al disotto dell'altezza del vaso. Precisamente questo tipo di cratere o zuppiera si trova già fra i vasi geometrici di Taranto (e si incontrerà in una forma più rude a Santeramo; 24). Ma il loro stato frantumato non permette di constatare se il piede già era foggiato come il presente, che sebbene basso, è di una certa eleganza, concavo e senza sensibile distacco dal corpo. In quanto alla decorazione, che riguarda soltanto la parte superiore, essa offre senza simmetria la solita svastica accanto ad un altro pettine, quest'ultimo con poca distinzione del bordo e con denti meno fini del

solito. Nel campo laterale presso ai manichi vi sono due sistemi triangolari opposti con le punte a modo della clepsidra, ma a linee curvate, concave in specie nella metà superiore, che anche nell'interno differisce, offrendo una linea incurvata in se stessa in modo di un triangolo aperto, motivo caratteristico per il presente stile. Dal disopra e dai lati della figura, che non giunge l'altezza del quadro, escono per animare l'avanzo di spazio, linee dritte a croce, come i rifinimenti di una croce irregolare in parte coperta dalla clepsidra. (1)

Un gruppo per se formano le tre urne seguenti di stile quasi identico, che presentano forma e decorazione della serie 1 segg. in uno stadio alquanto anteriore (2).

11. Tav. IV *e*. Fig. 4. Bari Mus. prov. 3508. Alt. 0,25; da Casamassima.

12. Fig. 5. 3493. Alt. 0,20: probabilmente da Ceglie di Bari.

13. ib. 3152. Alt. 0,235; da Canneto.

La forma è quella del n. 2 con manichi a fascia, di proporzioni più pesanti nella metà inferiore, con la spalla alta, cioè assai inchinata, di profilo duro, dritto, che per il distacco dalla pancia ha quasi l'effetto della concavità. Come le fasce orizzontali che dividono le due metà, sono relativamente deboli, così l'intera pittura ha qualche cosa di magro in confronto alle precedenti, che hanno spesso un aspetto ricco, per non dire ingombrato. Pettini e svastiche, alternate con simmetria e senza, adornano la parte inferiore; i pettini con poca distinzione del bordo. Sulla spalla si distingue una zona principale e più in giù un'altra, stretta. In quest'ultima si scorgono o piccoli triangoli (con un secondo nell'interno, e base comune) contrapposti in senso alternante, o quegli uncini ritrovati nel n. 5 e 6 che si direbbero spirali ad angoli, se non fossero lievemente addentellati anzi che realmente congiunti. La zona più larga, vicina al labbro, offre nei n. 11-12 quei motivi interessanti che non può descriversi altrimenti che quale meandro triangolare; cioè la base di un triangolo maggiore è da ciascuna parte rivolta all'interno, in modo da formare due

(1) Quasi un compagno di questo, anche per la provenienza, è Mus. prov. 3652, ove la metà superiore della clepsidra falsa è ripetuta in senso rovesciato al di sotto dei manichi.

(2) Di questo tipo è il vaso di Berlino 3908.

uncini triangolari; così almeno nel n. 11, mentre nell' 12 le curvature sono meno regolari formando anche tre o quattro volte angoli diversi, tendenti ora al quadrato, ora al trapezoide. E di



Fig. 4.

questo tipo irregolare è anche quell'uncino isolato che va annesso (sempre internamente) vicino alla cima della figura principale, sicchè — a parte la base aperta — si ha l'idea di un triangolo



Fig. 5.

con ornati più o meno eguali nei tre angoli. A traverso del tutto passa come linea conduttoria un grande zig-zag. Corrisponde nella maniera perfettamente il disegno visibile sul manico del n. 11,

una specie di clepsidra, ma con le basi aperte da una parte, perchè formato da due uncini incrociati rivolti in senso triangolare. Brevi cenni triangolari sono inseriti sul labbro.

Il pittore del terzo vaso si è limitato a mettere invece di quel sistema un poco complicato, due cenni triangolari con in mezzo la figura 11 (pag. 39) che ritorna nell' askos 30 in forma più semplice, cioè i motivi che il n. 11 adoperava in luogo secondario e sui manichi, il saggio di una linea ondulata ad angoli, specie di greca primitiva.

Questi tre vasi ed i precedenti n. 5 e 6 ci offrono nientemeno che gli elementi fondamentali. dai quali dovette svilupparsi il meandro greco. V'è l'uncino meandrico, v'è la fascia accennata che continuata s' incontra almeno su di un vaso, una tazza Barese dell'epoca; nè mancava finalmente in un'altra parte di questo ambiente (37. fr. 9, 10) il meandro a forma di piede, l'elemento isolato o in due. Bastava di congiungere parecchi dell'uno o l'altro tipo, per arrivare alla fascia meandrica, la cui giunzione interna degli elementi già era indicata dal tipo a forma di piede. Ma non si giunse oltre all' unire due uncini in senso contrario a forma di un S, come vedremo nel prossimo vaso. E neppure questo passo si è fatto ancora nelle urne presenti. Tanto lontani si erano dalla idea della fascia greca, che punto badavano qual specie di figura tendesse a formare la linea spezzata, se triangolare o rettangolare o poligonale o — ciò che non avviene punto raramente — un sistema misto da due elementi diversi. Ci troviamo dinnanzi ad uno stile tutto speciale, che con la sua maniera, di trattare e variare la linea spezzata sia a forma di sporgenze o di figure indipendenti, affronta in principio i freni della fascia rigata e più di tutto la norma orizzontale. Sembrando a prima vista bizzarri e capricciosi, ma seguendo una legge interna stilistica, i tratti scorrono come una scrittura, che si direbbe talvolta quasi corsiva, guardando p. es. la croce del n. 24, in modo che non riesce facile rendere subito o imitare dalla memoria, figure come quella 11 pag. 39.

Proprio questa maniera si osserva nelle *spirali* geometriche che si scorgono qui soltanto nell'arte paesana dall'Apulia. Certo nella classe Barese, priva completamente del compasso per fino alla deficienza di ogni traccia di cerchio, non aspetteremo i cerchi con tangenti. Ma sorprende a vedere con quanta cura minuziosa

anzi con quanta speditezza gli uncini vanno eseguiti e spezzati più tosto 3 o 4 volte, addentati fra loro ma senza contatto dei rifinimenti, mentre sembrerebbe cosa più ovvia e commoda di attondirli ad un solo tratto. E le varietà che si verificano anche qui, confrontando p. es. il n. 6 e 5 con il tipo del n. 12, rivelano di nuovo una maniera abbarbicata, non inspirata da qualsiasi influenza estrinseca.

Una conferma per quel che si è detto, possediamo in quel bellissimo vaso, regalato con un altro (n. 24) dal cav. De Laurentiis:

14. Tav. III. Bari; Mus. pr. 3646, alt. 0,17 senza manichi; contrada di Santeramo.

La forma ben diversa dalle precedenti, si presenta quasi come due emisferi, privi della calotta polare, onde si elevano due manichi ad orecchio appuntato. La parete è finissima ed il tutto della massima perfezione tecnica, alla quale corrisponde la rara precisione e nettezza del disegno. La zona inferiore adornano grandi svastiche e pettini, alternati senza simmetria, la superiore ha da ciascuna parte due campi quadrati, uno colla svastica, l'altro con un bellissimo sistema di meandri, messi in senso diagonale. A primo aspetto si crede di scoprire un sistema di vere greche, mentre in realtà le diagonali consistono soltanto in sistemi di due elementi meandrici uniti in un gruppo a forma di un S, alla quale composizione si aggiunge un elemento isolato nel centro e uno in ciascun angolo esterno della figura. In forma più semplice i due S sono ripetuti sui manichi in un quadrato messo sulla punta, con elementi isolati aggiunti questa volta ai lati per riempire gli angoli vuoti; altri saggi meandrici sono sparsi sul collo, vicino al labbro del vaso. Si deve confessare che questi artisti analfabeti sapevano profittare dei pochi motivi di cui disponevano, con una abilità ed un talento, che sorprende e che produce degli effetti davvero simpatici. E pure il tipo un po' arcaico del vaso, foggiato senza piede e con queste anse, nonchè del pettine, coi denti grossi nell'interno, muove dubbî, se il pittore volendo, avrebbe potuto continuare il sistema meandrico perfino ad una fascia sana orizzontale, e se ciò non uscisse dalla cerchia della sua conoscenza e tradizione. Questo passo non lo vediamo fatto se non su vasi imitanti anche nella forma, modelli greci.

II. Altre forme. — Decorazione ad arco.

Finora abbiamo taciuto costantemente della decorazione del labbro, di quella parte cioè interna che, sebbene non è sempre visibile sulle nostre figure, certo non sarà rimasta grezza in vasi così riccamente dipinti. Nel solo n° 3 fu notata la serie di zig-zag del vaso, ripetuta sul labbro, proprio perchè si trattava di una eccezione. Il resto di questa serie, compresi molti simili esemplari non descritti, è costante ed offre, se mai il labbro ha sufficiente larghezza, o archi lineari o merletti neri ad arco, orlati o no di lineamento fine o, finalmente, raggi neri più o meno fini, inclusi o no da una striscia larga inerente alla parte interna ed esterna del labbro. S'intende che questi ultimi motivi derivano dal sistema degli archi lineari; riempita di colore la parte interna del labbro, nacquero prima i merletti neri con segmenti bianchi al di fuori, e per un processo di degenerazione quei raggi stretti che si conservano poscia anche su vasi minori, p. e., bicchieri di disegno non più geometrico. Un processo alquanto simile si svolge sulla spalla dei vasi. Là dai tempi antichissimi, esistevano spesso due serie di triangoli contrapposte a denti alternati ([1]), fra le quali rimase un vuoto a forma di zig-zag: col tempo si cominciava ad accentuare questo movimento con una linea, che in seguito rinforzata ed abbellita, finì per scacciare o assorbire i triangoli, come si scorge su varie urne ([2]), del resto identiche con le altre per stile e fattura. — In quanto al labbro lo svolgimento dal sistema lineare, contornato, al massiccio, per così dire, dev' essere cominciato assai presto. I pizzi neri sono comuni già in classi molto anteriori (§ VII) e compaiono poi ridotti a raggi stretti, maniera in genere, che per la sua eleganza stona alquanto dal restante, e se ritrovati in frammenti come a Putignano, farebbero facilmente aspettarci un corpo già decorato quasi in uno stile greco. Le tre urne 11-13, di certo le più antiche in questa serie, d'altronde affinissime fra loro, mostrano tutte e tre varietà; gli archi soli (11), i pizzi neri (12) ed i raggi stretti, qui anche separati e messi in distanza (13).

([1]) Per es. Taranto 34.
([2]) Per es. n. 7 e Bari 128, 3151.

Tale decorazione è abituale anche allo stile delle altre regioni, ma per il labbro solo e per il piede, se ce n' è. La presente classe invece l'adopera pure per il corpo, come si vede nei seguenti vasi, che ho dovuto rimandare fino a qui, malgrado la identica epoca e fattura, trattandosi di forme differenti con dimensioni minori, che forse perciò si prestavano meno alla decorazione larga e ricca prescelta per le urne.

15. Fig. 6. Bari. Mus. pr. 1551. Alt. 0,135. *Askos* di corpo un poco ovale con bocca a foggia di tubo corto e largo e



Fig. 6.

con canaletto per sugare alla parte contraria; piede breve conico, manico sul dorso a forma di fiocco o anello allungato. Sul dorso una serie di zig-zag a forma di Σ e un doppio ordine di quadrati (in piedi) riempiti di lineette; conf. n. 21. Due metà del corpo sono anche qui distinte da una fascia larga; da essa pendono semicerchi in serie doppia, il resto del corpo è coperto di strie parallele. Il collo offre, laddove egli si attacca al corpo, un disegno che ricorda quasi il petto di un cavallo bell'e guarnito, rispecchiando bene, con le strie inclinate che ricevono in fine due orizzontali morenti, il movimento piuttosto ideato che eseguito del collo: insomma tutto rivela quel sentimento fino e sicuro per stile e consistenza che distingue questa intiera ceramica.

16. Tav. III. Bari. Mus. pr. 2395. Alt. 0,14. *Askos* simile al n° 15. Qui nella zona inferiore si riscontra quel che si è detto sulla decorazione dei labbri delle urne: lo spazio presso le parti concave, che prima rimase bianco, è riempito di colore e si prevede, che, come i due archi sono in genere ridotti ad uno (con eccezioni visibili a destra), così in un prossimo vaso, dipinto forse con un po' di trascuratezza, anche quest'ultimo arco verrà omesso. In quanto al disegno del dorso, vi è soltanto la serie di zig-zag che si estende fin vicino al collo.

17. Fig. 6 *bis*. Bari. Mus. pr. 2962. *Askos*, da Noicattaro. Alt. con manico 0,155. Il corpo, più globoso con piede brevis-



Fig. 6.

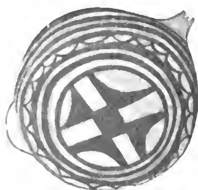


Fig. 6 *bis*.

simo, manico più alto, è intieramente coperto da strie parallele; fra quelle della parte inferiore si distingue una serie di archi pendenti, e fra quelle più fine della spalla, due serie (separate) di punti: il resto col manico, trattato quasi come un coperchio, riprende le strie piuttosto larghe. Notevole il *pettine* applicato al collo, e al di sotto della base una grande *croce* colorata, motivo già incontrato sulla grande tazza a torzella Messap. fig. 20 [1], cf. il nostro n° 23, e ripetuto due volte su di una urna o zuppiera di Santeramo, qui sotto, n° 24, raffigurata Tav. IV.

18. Fig. 7. Bari Mus. pr. 3498. Alt. 0,125 Diam. mass. 0,17, probabilmente da Ceglie del Campo.

Specie di 'fruttiera', che serviva però più probabilmente da sostegno per qualche altro vaso privo di piede, sia un askos — gli askoi però di stile corrispondente sono tutti appianati al di sotto

(1) Bull. d. Ist. 1897 p. 245.

o muniti di una base — ossia per una coppa emisferica di metallo o vetro o qualche materiale esotico, come se ne trovano p. es. a Canosa tanto in originali che imitati in creta, e proprio di dimensioni corrispondenti (Bari 1478. 1232. 3325 = Not. d. Sc. 1898, pag. 203 fig. 6). Una 'fruttiera' di simili dimensioni trovai a Canosa fuori dello scavo, perduta nel terreno (Bari 3327); la coppa è più bassa, ma proprio per questa ragione non adatta a ricevere frutta o simile, bensì fatta per appoggiare qualche altro piatto. L'interno della nostra è riccamente dipinto. Un cerchio diviso in quattro parti come le rotelle dei vasi Leccesi, schema che ricorre al di sotto del piede (1), è circondato a poca distanza da un largo sistema di archi colorati e contornati come se ne vedono sulla parte esterna. Per tener la distanza fra l'uno e l'altro serve una di quelle zone strettissime divise con gruppi di lineette.



Fig. 7.

19. Bari Mus. pr. 3499, provenienza uguale. Piccola coppa diam. 0,117 con cenno di base, decorato all'interno in simile maniera, sistema di archi colorati con grande ornato centrale. Quest'ultimo, per quanto la condizione sciupata lascia discernere, dev'essere stata quella svastica complicata o croce meandrica che — per non uscire dalla Apulia — si scorge nel nostro vaso 31 fig. 17 e su di una gioielliera d'oro, trovata a Noicattaro, conservato nel Museo di Bari (2) che riproduco qui per curiosità tav. III F). Sui vasi Baresi proprî della classe presente quel motivo si trova raramente, p. e. su 308 al di sotto del piede.

20. Tav. IV. Di simile stile e di uguale provenienza è anche la urnetta (alt. 0, 11) Bari Mus. prov. 3794, di cui non avrei data la figura se non avesse una certa rarità di forma con le anse messe vicino alla base: forma resa con poca chiarezza del profilo,

(1) Tra i vasi della presente classe cf. Bari 3151.

(2) No. 1660, 1660 *a*. Diam. 0,045. I piccoli coni, dei quali uno è conservato (alt. 0,016), erano una volta muniti di pietre dure. Di altre tre pietre, più piccole, la lastrina a d. conserva le montature. Il cono ha in rilievo tre svastiche della forma comune, segregate per piccoli triangoli ascendenti, con alcuni archi rovesciati, immisti irregolarmente. Per i due serpi aggruppati con le svastiche conf. la scatola Tebana, *Jahrb. d. Inst.* III p. 357.

ma che giudicando da vasi come fig. B tav. IV Bari 2828 (Egnazia), 3407 (Canosa) ed altre analogie (fig. A tav. IV, Mus. di Taranto 135) deve rimontare ad un tipo antichissimo, che riscontreremo nelle classi anteriori [1].

21. Fig. 8. Un poco diverso per la fattura e l'aspetto generale è il cratere da Valenzano, di possesso privato. Oltre alla decorazione a semiarchi concentrici, prescelta per le discrete dimen-



Fig. 8.

sioni del vaso che ha, per questo tipo di urna cosa insolita, soltanto l'altezza di 0,18, spicca sulla parte superiore una fascia alquanto speciale, che ricorre, se se ne tolga la piccola modificazione nel n. 15, su altre due urne: una già l'abbiamo incontrata (n. 8); l'altra di uguale decorazione (pettini, svastica) del corpo, similmente tondo ma con manichi a sella, fu trovata a Putignano ed è conservata colà nel Municipio. Queste due hanno i quadretti riempiti di puntini ad una o due serie o gruppetti meno regolari.

Alla presente classe appartiene chiaramente il vaso pubblicato da Laborde, *Vases Lamberg* II 48, 42; una pignatta ad un manico, di tipo poco caratteristico (cfr. la nota pag. 38, 1). Ess a ha, per eccezione, i semicerchî incorniciati in un campo bislungo, e sul

(1) Conf. anche Berlino 253.

labbro archi con triangoli un po' attonditi; sull'orlo del labbro piccoli punti o macchiette ([1]).

Temerei di stancare il lettore, se volessi qui enumerare e catalogare tutto il materiale Barese decorato in questo stile, visto che ci resta ancora da studiare più di una classe diversa e più antica. Basti menzionare sommariamente il gran numero di *urne* decorate cogli elementi osservati finora in due serie di vasi. Secondo le dimensioni prevale l'uno o l'altro sistema, in modo che il secondo, quello ad archi, va prescelto per i vasi minori, pur dominando nell'uno e nell'altro sui labbri, spesso intimamente connesso con elementi triangolari, abilmente inseriti nei segmenti ed altri spazi vuoti.

Nella gradazione di dimensioni che insensibilmente scende fin alla tazza, nel senso moderno, una notevole differenza si verifica tutt'al più nei manichi, che con la loro fascia larga e fina, foggiata ad orecchio tondo, spesso superano l'altezza della urnetta. Le tazze hanno spesso uno o due manichi ad orecchio appuntato, però con la cima solcata come cuojo, non proprio biforcati come quei della Daunia. Di questo tipo raffigurato qui (22, fig. 9) in un esemplare di Putignano e in un altro trovato a Bari (gruppo fig. 9 pag. 38) è p. es. una tazza a Bologna, Sala VI, che per forma, disegno e creta mi ricordò subito la roba Peucezia in ispecie della contrada di Rutigliano; essa ha nella parte inferiore semicerchi concentrici, sulla spalla, vicino al labbro, una serie di questi uncini ⟨⟨⟨⟨ comunissimo disegno, e sul labbro stesso gruppi di linee verticali. Si confrontino le numerose tazze Baresi, alle quali pure appartiene, come già fu notato a principio, il vaso ([2])



Fig. 9.

([1]) Finito lo stile geometrico, appare talvolta su certi bicchieri grecizzanti, messa vicina all'orlo, una serie di piccoli semicerchi duplici di una forma un poco allungata, avvicinata all'ovale, che potrebbe essere inspirata dagli ovuli dei vasi greci figurati.

([2]) Non capisco perchè l'autore voglia confrontarlo con tazze di Rodi come A 288 del catalogo (si poteva con lo stesso diritto o torto riferire al Dipylon), che oltre ad una decorazione diversissima, hanno manichi alti e quasi diritti ed un collo verticale senza labbro.

Louvre D 95, che nel catalogo di Pottier non lascia ben discernere gli archi pendenti concentrici.

Le stoviglie di questa classe, secondo la sobrietà del loro carattere generale, si limitano a poche forme, e non presentano punto quella varietà bizarra propria all'arte del nord. Oltre alle tazze — che del resto, qualora sieno di qualche dimensione e ad un manico tondo, portano talvolta una sporgenza a spina, conosciuta anche in altre regioni, sul manico laddove la mano di quel che versa o beve, metterebbe il pollice [1] — meritano una breve menzione le coppe, che sono quasi sempre grandi (0,16-0,19) e della forma profonda conica, come sulla fig. 10 in genere munite del ma-



Fig. 10.

nico a sella, più raramente attondito. La loro decorazione è sempre della più grande semplicità, con gruppetti di tratti verticali sull'ansa e attorno al labbro, che è rivolto all' interno, e con un cenno di disegno nel centro, questo però senza cerchi circondanti, perchè in tal luogo ristretto ci voleva il compasso e non bastava il tornio solo; i primi tentativi titubanti di mettere colà i cerchi, si verificano sotto l' influenza greca e col finire del disegno geometrico, anche di quel

[1] Per es. Bari 3155, 3158, e di epoca un poco posteriore 3164, 3612 La forma del vaso di Novilara Mon. d. Linc. 1895 p. 121 fig. 12, attribuito all'Apulia, non trova colà finora riscontro preciso. Si potrebbe magari confrontare il vaso Laborde, v. p. 36; sorprenderebbe però in questo ambiente la fascia greca, continuata attorno al vaso. Una somiglianza anche lontana coi vasi del Museo Napol. illustrati dal Winter *Ath. Mitth.* XII 241, 11, cioè con roba Nord-Appula, non mi riesce di vederla. Con questo però non intendo di escludere la possibilità della attribuzione fatta dal Brizio.

poco nel centro delle coppe. — Conviene in fine notare, che se alcuni tipi di urne o cratere come il n. 6 abbisognavano assolutamente di un coperchio, e d'altra parte v'è nessuna traccia di coperchi negli scavi, dovevano proprio essere queste coppe o *ἐκπώματα* che servivano — come si è osservato in altri siti antichi, — allo stesso tempo per coprire il recipiente. Il fatto è che esse per foggia e misure si combaciano completamente alle aperture delle urne.



Fig. 11.

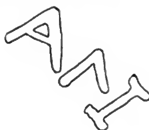


Fig. 11 *bis* (v. pag. 46).

III. Un supplemento

non privo di qualche interesse formano i vasi seguenti, in maggior parte tazze a due manichi, ad orecchio tondo.

*23. Bari Mus. prov. 2445. Bullet. d. Ist. XII p. 245 fig. 20.

Questa pignatta — già prima illustrata e perciò rilevata con un asterisco dalla serie nuova — che per la foggia del corpo e dei manichi un po' compressi, lasciavasi confrontare con le torzelle primitive, risulta appartenere all'ambiente Peucezio tanto per la disposizione dei disegni che per la fattura un po' rozza ed irregolare — il vaso sta male in piedi — che lo avvicina alle tre tazze che seguiranno. In quanto ai quadrati graticolati della spalla, messi a qualche distanza fra loro, non trovo sinora riscontro per tale disposizione se non sul n. 32, che è pure di un tipo speciale e si allontana alquanto dal presente stile. Il tipo delle grandi croci invece con la concavità dei lati esterni ed un quadrato nel centro, s' incontra tal quale sul fondo dell' askos 17 e su ciascun lato di una zuppiera di fattura piuttosto irregolare che arcaica, proveniente dalla tenuta De Laurentiis vicino a Santeramo:

24. Tav. IV. Bari Mus. prov. 3647 alt. 0,21. In questa maniera a linee curve sono altrove [1] trattate talvolta le clepsidre,

[1] Cfr. la brocca Caeretana, Louvre catal. ill. D 75, o la coppa Rodia ivi A 298.

sembra per mera trascuratezza, mentre nell'arte presente ci entra una certa tendenza a variare, come si vede dalla clepsidra lineare tra i manichi del n. 10. Quella stessa croce però che troviamo già nella ceramica antichissima dell'Oriente Greco, di Cipro ([1]), Rodi e Creta ([2]) che altro è se non una coppia di clepsidre incrociate, motivo in ispecie comodo per ravvivare uno spazio quadrato o circolare ([3]). Il quadrato centrale serve a distaccare meglio le braccia, e si faceva in modo semplicissimo quando in due coppie di diagonali s'introduceva colore nei quattro angoli, lasciando vuoto o no il quadrato centrale ([4]).

25-27. Tre piccole pignatte di Ceglie; alt. 0,06-0,08.

25. Fig. 12. Bari Mus. prov. 3495.

Da ciascuna parte vi è un campo quadrato con diagonali tutto in linee doppie, con un altro quadrato messo al di sopra in senso diagonale; metodo di decorazione già notato sopra, nelle urne n. 2 e 10 (in fine); l'interno rassomigliante da lontano alla scacchiera, consiste invece di serie confuse di macchie bianche con dentro macchiette nere; le linee verticali che accompagnano la cornice, sembrano rivelare la dipendenza da una composizione di campi quadrati, divisi come di solito, con linee più fine. Dai manichi alla base si estendono tre larghe strisce. La spalla accenna fra istrettissime fasce due serie di triangoli ed inoltre — sproposito portato seco dalla trascuratezza evidente — degli uncini contrapposti come quelli del n. 31, ma in senso orizzontale. Le labbra offrono un cenno trascurato dei pizzi neri ad arco. — Subito si riconosce che i motivi principali sono presi in prestito dalle grandi urne, non ostante le doppie strisce verticali, avanzo un po' ar-



Fig. 12.

([1]) Coll. Cesnola tav. CVIII 865-867.

([2]) Cf. *Jahrb. d. Instit.* I Anz. 134. Louvre, A 298 del catal. illustr. di Pottier. Cf. anche la brocca Caeretana Louvre D 75 catal. ill.

([3]) Cf. Wide, *Mitth. d. Ath. Inst.* XXII fig. 10. 12.

([4]) Questo tipo offrono anche bronzi di Olympia, Furtwängler XXV 502; e in graffiatura, di Glasinac: Hoernes *Urgeschichte d. bild. Kunst.* Taf. XX 4.

caico. La prova ne è data dal 26, che è rimasto in possesso privato, mentre le altre due passavano al Museo. Una grande svastica, copiata nello stile conosciuto, copre la maggior parte della parete; dal rovescio si scorgono, uno sull'altro, due sistemi lineari di losanghe, con dentro due altri colorati; per il terzo, che si era cominciato, non bastò lo spazio, mentre un quarto fu annesso al di fuori. Fra questo gruppo irregolare e la svastica vi sono dei travi larghi verticali (due) similmente al n. precedente, congiunti però con due tronchi di non minore doppiezza ([1]).

27. Fig. 13. Bari Mus. prov. 3496. La forma dei manichi è un po' compressa come nel 23. Sulla spalla un meschino saggio di scacchiera. Sulla metà inferiore alcune losanghe a graticola, sproporzionate anche queste alla piccolezza del vaso, incluso in due paia di forti verticali, che però da fuori s' incurvano in modo da formare un trapezio concavo; s' incrociano con una simile cornice allargata in giù, contenente linee più fine, figura che occupa il posto al disotto dei manichi.



Fig. 13.

Un altro gruppo è formato da due urnette o grandi tazze a manichi alti e tondi, al quale si associa, per certi particolari, un piccolo Askos.

28. Fig. 14. possesso privato; da Putignano. Alt. senza manico 0,135.

29. Fig. 15. Bari, Mus. prov. 3156; da Canneto. Alt. senza man. 0,16.

30. Fig. 16. Bari, Mus. prov. 3500; da Ceglie. Alt. senza man. 0,13.

Il primo vaso offre nel campo della spalla le conosciute figure triangolari in due serie contrapposte, attraversate da una fine linea a zig-zag; nella zona al disopra, vicino al labbro, campi bislunghi, alcuni con un zig-zag irregolare, la quale decorazione è anche applicata, sui manichi (conf. inoltre la nota 1). Insignificanti sono le linee convergenti al disotto dei manichi ed il disegno che si trova

([1]) Cfr. § VII framm. 10.

al di sotto della base, cioè due diagonali cogli angoli congiunti da linee concave. Il labbro ha archi con saggi di meandro triangolare nei vuoti. Desta invece interesse la metà inferiore del corpo, ove, alternati con piccoli sistemi triangolari sporgenti dalla fascia principale, appaiono elementi meandrici rettangolari ([1]); e a ciascuno di questi ulimi si attacca una linea prima rotta, poi dritta, quasi come un fulmine, estendendosi sino alla fine del vaso, al cui piano è soltanto tolta una strettissima zona per non porre la stria finale proprio sul piede.

In forma più genuina lo stesso particolare si presenta sul piccolo Askos (30), ove la linea passa svelta e senza ostacolo proprio sino alla base, che è priva di piede. Il resto del disegno è semplice, notevole però sul petto o per meglio dire sulla parte anteriore del collo, una figura simile del n. 13, ma abbreviata; una nuova combinazione dei noti elementi.


Fig. 14.


Fig. 15.

D'altronde la seconda urna (29), per il detto motivo, si allontana ancora più della prima dal tipo originale, qualunque fosse l'idea della linea a fulmine. Come sulla spalla, che offre un disegno simile al primo, il grande zig-zag è formato da due linee, così anche la linea a fulmine è raddoppiata ed inoltre ripetuta a modo di un gruppo simmetrico che finisce molto prima del corpo, essendovi due fasce orizzontali aggiunte, giusta la maggior altezza del piede. Nel mezzo, fra i due fulmini, si osservano alcune lineette sporgenti dalla fascia principale.

([1]) Un simile elemento rettangolare si trova anche sul principio delle anse.

In quanto alle brevi linee pendenti ed agli altri brevi ornati (triangolari e quadrati) sporgenti dalla fascia principale del vaso, vi si riconosce una eredità vetusta dello stile appulo, visibile, cominciando da Taranto, sotto varie forme in quasi tutte le classi. In origine tali sporgenze venivano attaccate ai contorni delle figure geometriche, in qualunque direzione, e non regolate ancora secondo la norma orizzontale, che già prevale nello stadio attuale. Un criterio diverso richiedono le linee lunghe a fulmine, che sembrano come termini di qualche filo volante liberamente, e perciò nel n. 28 aggiunte inorganicamente alle sporgenze della cinta. Se esse sembravano finora dure come fili di ferro, e stilizzate da ambedue i termini, lo stesso concetto possiamo, in forma più libera, riconoscere su quella pignattina trovata a Suessula (Notizie degli Scavi, 1878, tav. IV, 4), e ricordante piuttosto lo stile appulo che suessulano. Colà, pendono nella sfera inferiore priva di decorazione, dei corti fili svolazzanti liberamente, affatto verticali, muniti alla fine di piccoli anelli anzi lastrine tonde, aventi dentro un punto. Riscontro tanto meno dubbioso, in quanto sul collo del vaso si scorgono due fulmini incrociati, elementi dunque proprî anche a questo vaso, che coi manichi, adesso rotti, si sarà ancora di più avvicinato al tipo pugliese. Un vaso proprio corrispondente non trovasi attualmente in Apulia; si possono però confrontare per ora alcuni vasi Canosini, come quello pubblicato nelle Notizie degli Scavi, 1897, p. 196, fig. 1 per il collo, e Bari, Mus. prov. 3442 per la prossima zona con gruppo di denti. I pendagli dipinti posso tali quali, cioè con anello o lastrina volanti liberamente in vario senso, presentare su di un vaso appulo:



Fig. 16.

31. Fig. 17. Bari, Mus. prov. 3500; da Ceglie. Alt. 0,13 senza man.

Qui inoltre la fascia principale del vaso è guarnita da linee corte, sebbene adesso molto sbiadite e appena visibili, tutt'attorno, e non solo a piccoli gruppi come nel n. 29. In tutti i modi restiamo nello stesso ordine di idee decorative (1).

(1) I pendagli svolazzanti di sbiego sono numerosi sul vaso, e specialmente sul rovescio, ma le tracce, per sè certissime, sono deboli, tanto da non prestarsi ad un discreto metodo di riproduzione. Vicino al piede si discerne

Il restante del vaso non ha rapporto col tema presente. Per i manichi verticali e pel loro forte distacco dal labbro esso si allontana altrettanto dal carattere Peucezio quanto si avvicina allo stile



Fig. 17.

Leccese, che esso ricorda pure per la perfezione tecnica vista nella superficie dell'argilla, che appare, ma non è, coperta di una fine engobe. Questi bicchieri, in genere, e più particolarmente un tipo affine senza angolo fra labbro e manichi, vengono in voga assieme con i grandi vasi a cestello, precisamente quando lo stile geometrico sta per finire; il presente è uno dei pochi a pittura nettamente geometrica.

Non trovo luogo più conveniente che sotto questo supplemento, di far conoscere due vasi Ruvesi, soli che da quel materiale abbondante di carattere Nord-pugliese si distacchi nettamente, rispecchiando invece certa affinità coll'arte Barese.

32. Tav. III. Ruvo, Mus. Jatta, senza numero. Alt. 0,10.

33. Ruvo, Coll. Caputi, 57, Alt. 0.16.

Il corpo di ambedue rassomiglia ai nostri N. 11-13, se non che nel profilo della parte superiore si distinguono tra loro alquanto

ancora, ma non senza fatica, una fina stria con trattini pendenti come sulla fascia principale; ma il tutto è sbiadito.

Un vaso a cantaro, esistente nella piccola collezione del Municipio di Foggia, che contiene anche molti oggetti comperati nella provincia di Bari, mi ricordava il bicchiere presente, tanto per la forma identica che per la creta fina liscia (rossiccia, credo), e la pittura rossa, che consiste, però, di sole strisce forti verticali.

il collo e la spalla. I manichi del primo sono (cosa rara in questo ambiente) foggiati — secondo modelli di Rodi o simili — ciascuno come un pajo di funi intrecciate, la cui ruvidezza si voleva forse accennare coi tratti dipinti irregolarmente; mentre il secondo ha le anse a fascia, un poco più alte del corpo e compresse, anzi appuntate lievemente. L'argilla di quest'ultimo è molto chiara e fina, ciò che si verifica meno nell'altro, che, sebbene non trovato a Ruvo stesso, ma più al sud, ha pure molta affinità, anche per la pittura bruna e violetto, combinazione non comune nei vasi di Ruvo. L'effetto grazioso del vaso Jatta, bene apprezzato dai proprietari, è raggiunto con mezzi piuttosto semplici, propriamente con due soli ornati ripetuti e disposti con gusto e abilità: essi cioè sono (*a*) la croce meandrica o svastica complicata già incontrata sopra al n. 19 un quadrato o losanga diviso in quattro quadretti con dentro un uncino: il collo ha una serie di *a* a piccole distanze, la spalla una serie di *b* messe sulla punta, divise da 3-4 linee dritte a guisa di quadri o metope. La parte inferiore del vaso ripete questi motivi in senso verticale, però in modo che questa volta sono le losanghe che stanno a distanze e quindi spiccano di più, mentre con contrasto ben calcolato nella fascia densa si confondono all'occhio le svastiche colle linee trasversali. — Il vaso Caputi ha sulla metà superiore soltanto alcune strie, fra le quali si discerne una stretta zona di uncini contrapposti, come nel n. 25, e ritti come nel n. 31. La parte tonda inferiore ha di comune coll'antecedente la disposizione verticale, che consiste però in massima di semplici fasce scure, simili al n. 27; con la modificazione speciale che di ciascun gruppo di quattro parallele le due esterne si incurvano e si congiungono col prossimo gruppo a guisa di una finestra o porta ad arco, idea suggeritaci ancora di più per una fine fascia meandrica verticale, che si dirige verso la cinta dell'arco. Io non scorgo in questo strano motivo altro che gli elementi del n. 27 rovesciati e combinati in un modo nuovo ed originale. Quelle stesse pignattine ci sono anche rammentata dal vaso Jatta con le losanghe ascendente dal fondo.

IV. Cronologia.

Sarebbe far torto al lettore il voler tacere che le circostanze degli scavi onde sogliono provenire i nostri vasi, sieno state malissimo notate. Nessuno si curava di questa roba, che non era mai accompagnata da vasi figurati, o altri oggetti di qualche pregio o curiosità. Ma sbaglierebbe chi volesse concluderne che siamo in una epoca di molto anteriore ai vasi attici, cioè a figure rosse, quando cioè questa importazione non si effettuava ancora nella Apulia interna. Anzi la speranza di poter penetrare con questi prodotti così caratteristici del paese in una antichità lontana e piena di buio, sembrerebbe fino a un certo punto delusa; tanto risulta dalle notizie raccolte da me in questi pochi anni e dai ritrovamenti recenti di sepolcri, le cui stoviglie i contadini, compresane finalmente l'importanza, hanno cominciato a portare in modo più completo al Museo di Bari. Assistere ad uno scavo, di fresco aperto, non riesce facilmente, poichè i sepolcri di questo genere, invece di essere bislunghi e di annunziarsi con la grande lastra di pietra, sono, almeno in Canneto, spesso a forma di piccoli pozzi raggruppati in gran numero, contenenti ciascuno pochi vasi, che vengono poi raccolti alla rinfusa, cioè senza prendere nota dei pozzi onde provengono.

D'altronde la vicinanza di tanti sepolcri ad una certa ed identica profondità, come spesso avviene, permette di presumere che si tratti di sepolture non troppo distanti per l'epoca, di tombe appartenenti a gente di qualche masseria o a poche famiglie abitanti in vicinanza di esse. Difatti anche senza poter assegnare il suo posto e l'assieme a ciascun oggetto pervenutoci in tali occassioni di ritrovamenti, possiamo quasi sempre osservare i medesimi fatti, uno sviluppo non troppo esteso che finisce nel V secolo, forse anche circa il 400 av. Cr. Questo limite va segnato a mo' di documento da una coppa con le lettere AМ [1] dipinte nel centro interno (fig. 11 *bis*, Bari, Mus. 2394), unica traccia epigrafica che ho potuto trovare, se se ne

[1] Riferibili forse non tanto a nomi come Anxa, Anxani o simili, che al vicino Azetium, città il cui nome Messapico è reso così nella lingua greca delle monete, mentre Plin. *N. H.* III 105 offre Aegetium, Tab. Peuting. Echetium o Ezetium.

toglie un N dipinto sulla spalla di un cratere a colonnette [1], per la tecnica affine alla detta coppa, il quale cratere, dipinto con edera sul collo, costituisce una delle numerose imitazioni locali dei vasi italo-greci figurati che hanno quasi sempre una simile decorazione al collo; lavori dunque non anteriori al 400. La coppa proveniente da uno dei detti sepolcreti di Canneto, foggiata sul modello greco, con piede sviluppato, ma senza manichi, offre la fattura pesante propria alle coppe paesane; essa si è del resto torta nella fornace o durante la lavorazione. Se i caratteri epigrafici sono un po' più antichi, non impressionerà chi ha letto le nostre osservazioni sulla Messapia, Bull. d. Ist. XII p. 226. Essa è già dipinta d'un colore un po' luccicante, diverso dalla tinta cupa color cioccolata, peculiare ai vasi geometrici. L'applicazione di questa vernice primitiva comincia nel secolo quinto a. Cr. e procede di pari passo con altri tentativi pure diversi dalla tecnica indigena, che si osservano sui numerosi vasi grecizzanti che, se non accompagnano, seguono però a breve distanza i vasi geometrici; sono: 1) brocche quasi completamente grezze di un tipo derivato dal corinzio, di corpo largamente cilindrico, attondito alla base; 2) oenochoe trilobe, un po' panciute, con manico spesso diviso (cioè quasi a due funi), ma senza i bottoni laterali sull'attacco superiore, insomma di tipo piuttosto attico che rodio o corinzio; 3) un tipo semplice di cratere o zuppiera, sempre privo di disegno, tranne qualche striscia, ed appartenente per l'assieme [2] e per i sepolcri dello strato superiore [3], certamente alle generazioni anteriori al quarto secolo av. Cr.; 4) più raramente una specie di urne del tipo descritto oltre, p. 60. Le oenochoe si distinguono per la finezza della parete, e rivelano più o meno una speciale fabbrica eccellente in questo genere, ma di certo non greca [4].

Volevo soltanto rilevare con quale roba i vasi geometrici si trovano in prossimità. Vi è però anche qualche prova della loro coesistenza. Una tomba a Noicattaro, per esempio, conteneva, oltre alcune tazze geometriche, una oenochoe tinta di nerastro, imita-

(1) Bari Mus. prov. 341.
(2) Bari Mus. prov. 2414. 2415.
(3) Bari Mus. prov. 2416.
(4) Questo risulta da certi cenni di disegno.

zione meschina della vernice greca, con disegno (a violetto) di bastoncini sulla spalla. Conteneva anche due coppe di tipo greco, frammenti di una grande coppa oppure caldaia di bronzo, una piccola fibula di bronzo e una di ferro, e dei coralli di ambra (1).

Due sepolcri nelle adiacenze della città di Bari contenevano, oltre alle tazze geometriche di fattura ordinaria (2), roba grezza insignificante ed una grande tazza con spina sul manico, con una pittura rossa, poca ma caratteristica, che mi sembrava indicare una fabbrica affine, se non identica, a quella dei tipi 2 e 4 fra le stoviglie ora menzionate (3).

Delle stoviglie antiche geometriche, sono le tazze a due manichi, che sembrano continuare più a lungo e quasi sopravvivere all'epoca propriamente geometrica. Ma, in genere, il processo di decadenza, se mai, è quasi insensibile; quest'arte cessò all'improvviso, come era apparsa, quasi bell'e fatta, senza uno sviluppo notevole, almeno nel centro della produzione, il quale era presso Bari.

Difficilmente si riesce a far rimontare questo stile fin alla metà del secolo VI, e più difficilmente ad assegnargli una durata che comprendesse due secoli, cioè lo spazio dal 600-400 a. Cr. Non importa se spesso s'incontra il tipo corinzio della larga brocca cilindrica, sebbene un po' deformato con base arrotondita. Poichè anche gli originali stessi di questa roba a buon mercato, non erano veramente corinzî, ma imitazioni locali, dipinti in stile e colore italo-greco, come si vede dall'esemplare, Bari, Mus. prov. 2727. Si noti poi che la padella di bronzo con manico arcaico, descritta dall'Helbig (4) ed ora passata colla restante suppellettile al Museo di Bari (3060), fu trovata in un sepolcro di Canneto, insieme a bronzi, certo del V secolo, e con vasi attici a figure rosse di stile ben avanzato, vasi attribuiti allora (quando li vide l'Helbig) alla fine, oggi probabilmente alla metà del V secolo. Avviene sempre

(1) Bari Mus. prov. 3343-3349.

(2) Una di queste è il vaso medio del nostro gruppo fig. 10.

(3) Bari Mus. prov. 3617-3620.

(4) Bull. d. Ist. 1881 p. 181 No. 5. Conf. ib. 1875 p. 149. Il tipo è più o meno quello di Karlsruhe 488 (Catal. Schumacher); cfr. De Ridder, *Bronzes d'Athènes* 709-715. Imitate in creta si trovano, a Canosa, padelle di questo o simile tipo (Schumacher 489) anche in tombe più recenti; esempi Bari Mus. 165. 166.

quello che non cessò di assicurare (¹) che, cioè, gli indigeni pugliesi, specialmente quelli dell'interno del paese, lontani dalla costa Tarantina, conservavano gelosamente per generazioni gli oggetti greci, finchè l'invadente popolazione ed arte greca con proprie officine, e con un commercio facilitato andò scemando il pregio di quei cimelî, ciò che si verificò sin dal IV secolo.

Se il nostro calcolo, riguardo all'alta antichità, forse supposta da taluno pei vasi di uno stile così puramente geometrico, riesce in un senso piuttosto negativo, esso alla fin dei conti non troppo sorprenderà chi riguarda le forme stesse, in ispecie delle urne, che non nascondono l'influenza del cratere greco, malgrado l'abile combinazione col tipo locale di vaso ad urna. Caratteristico in tal rispetto è un vaso trovato a Bitonto insieme con un'urna puramente Barese (cfr. sopra pag. 24), con un altro di tipo Canosino o del Nord in genere e con un elmo greco del VI-V sec. (²): È (34

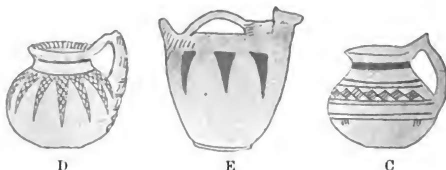


Fig. 18.

tav. III) una oenochoe triloba, larga e panciuta, come il tipo arcaico greco p. es. di Corinto. La decorazione del corpo, a grandi raggi o denti, vista per la prima volta in queste contrade, non ci ha, s'intende, che fare col motivo di 'pettine'; essa si scorge accennata anche sulla zona mediana (però confusa colà nella decorazione a liste, con fiori ecc.) di un piccolo askos doppio, stile posteriore di Canosa (Bari, Mus. 3449). Il motivo deriva invece da quello che s'incontra più puramente nella penisola Messapica, prima in Taranto (fig. 18 D, tazza n. 36 della antichissima serie) e poi in

(¹) Bull. d. Ist. XII p. 228 segg. Not. d. Scavi 1896 p. 539.
(²) Not. d. Scavi 1897 p. 434, fig. 1-4.

un'arte molto più recente, su di un askos leccese con testa di bue (fig. 18 E) ([1]).

La brocca di Bitonto presenta sulla spalla i quadretti messi in punta, con linee parallele di dentro, disegno, che, qualora continuato a serie, e non troncato o interrotto come nello stile del Nord, è stereotipato nella classe di Bari e si avvicina piuttosto a quella serie antichissima di Taranto (fig. 18 C, Tar. n. 43) ([2]).

VI. Tappe mediane fra lo stile Barese e le sue origini (tav. IV 35-37).

In vano si cercherebbe nel territorio di Bari e Ceglie qualche traccia di uno stadio anteriore dello stile su illustrato, qualche oggetto che annunziasse un'arte così spiccata, presentatasi anche subito con una tecnica così perfezionata. Ciò che si può trovare di interessante nel nostro materiale di scavo, sarà magari qualche oggetto ricordante altre regioni, come un bicchiere a foggia di piccolo piede ([3]) mal formato, (ved. la fig. 19); una specie di candelabro o sostegno, fusto con coppino da ambo le parti (fig. 10), una scodella o coppa di carattere misto con elementi esistenti o conservati di solito nella Daunia sola (ved. fig. 19 con la nota *). Altri oggetti, come i bicchieri conici o cilindrici a due colori, diffuse anticamente in varie parti dell'Apulia, sono difficilmente di fattura Barese, mentre alcuni semplici vasi (scodelle profonde o piccole zuppiere) lavorati a Ce-

([1]) Mus. prov. di Lecce n. 42; tinto in bianco con pittura color rosa. Il vaso non porta indicazione della provenienza, mentre il compagno n. 44 offre 'Canosa', e un terzo, munito di altra testa ma del tutto inseparabile, n. 48, rivela l'unica provenienza probabile per tutti e tre: 'Rugge'. A questo gruppo volli riferirmi Bull. d. Ist. XII 214, 1.

([2]) I disegni C D e A (tav. IV) sono stati eseguiti dietro gli schizzi fatti da me nell'inverno 1894/5.

([3]) Tra i piedi o vasi a piede delle varie regioni antiche non trovo niuno per forma e decorazione così simile al presente come quelli applicati ad un vaso Ungherese: Hoernes *Urgesch. d. bild. Kunst* Taf. XXII 7 (non XXV, come è stampato colà pag. 576). Erroneamente essi sono ritenuti per braccia e mani, ivi pag. 517. 576; vasi con mani offre del resto l'Apulia stessa: Not. d. scavi 1898 fig. 8-10. Non manco a richiamare l'attenzione su altri vasi Ungheresi come ivi XXII 8 con disegni Appuli; cfr. specialmente il meandro triangolare sulla spalla con le nostre urne 11. 12.

glie, rivelano forse quel contatto con l'arte arcaica delle altre due regioni, ma non hanno rapporto con lo stile da noi illustrato. Per indagare questo in uno stadio anteriore, veramente arcaico e na-



Fig. 19 (*).

scente, dovremmo allontanarci un po' dal territorio Barese e dirigerci verso il Sud della provincia Peucetica.

Prima però di muoverci nella direzione indicata, fa duopo parlare di tre vasi che occupano come un posto mediano, connettendosi da una parte alla classe Barese, dall'altra a stadî di certo ad essa precedenti. E siccome della roba antichissima il materiale di cui disponiamo finora è soltanto frammentario, vale la pena fermarsi per un momento. Ed è nuovo ed essenziale per due di essi

(*) Questo gruppo abbisogna di alcune dilucidazioni.

1. Bari Mus. prov. 3161; da Canneto. Diamet. 0,14. La coppa a sinistra, è identica con quella che si scorge più a basso, ivi riprodotta sopra altra scala, troppo piccola per lasciar discernere i dettagli della decorazione interna, che si conosceranno meglio nell'arte Nord-Appula. La creta è verdastra come spesso a Canneto.

2. Bari Mus. prov. 3162; da Canneto. Diamet. mass. 0,165. La coppa sfondata, visibile a destra, rassomigliante un poco all'imbuto di uno 'sfagion' (Notizie d. Scavi 1898 pag. 204 sg.). Creta giallognola.

3. Il piede. Bari Mus. prov. 3163; da Canneto. Alt. 0,085. Fattura simile alla coppa 1.

vasi il color rosso predominante, cioè di una tinta feccia di vino, con disegni bruni o neri, mentre il terzo, che non conosco che dal catalogo, è tinto in nero con intonaco rosso.

35. Tav. IV. Lecce, Mus. prov. 92. Alt. 0,26.

36. Tav. IV. Bari, Mus. prov. 1536. Alt. 0,22 provenienza ignota.

37. Tav. IV. Berlino, Mus. Reale 254. Alt. 0,245.

Nel n. 35 ci si presenta un tipo di cratere puramente greco, il quale però, in quanto alla formazione del manico e del labbro, è anticipato in certo modo nei vasi grecizzanti messapici, in ispecie le urne, illustrati in una prima Memoria (p. 216). Il labbro piano, schiacciato, perfettamente verticale ma non aguzzo, caratteristico dei vasi leccesi, non ricorre più verso Nord, e nemmeno il collo dritto e breve sul corpo largamente panciuto. La parte inferiore ha i motivi conosciuti: pettini e svastica, però alternati con grandi spirali, che sarebbero impossibili nello stile di Bari: sono dipinte con pennello pieno e largo, sempre però in modo più corretto e senza quel nocciolo che si vede nella torzella 16 (Messap. tav. X, p. 237). Questi vari elementi sono divisi da alcune linee semplici (fine e parallele) o da due gruppi di parallele con brevi tratti nel mezzo, alternati come da denti. Sulla parte superiore v'è un quadro figurato, stretto e lungo, fra due striscie verticali. In queste striscie vi sono sul fondo risparmiato piccoli sistemi di cerchi (a due). Nel quadro con cornice posto nel fondo naturale si scorgono quattro grandi uccelli acquatici, evidentemente anitre, malgrado le teste ornate di una cresta, specialità che non trova facilmente riscontro nella zoologia. Il corpo e la coda sono ravvivati con graffiatura a zig-zag, per accennare le penne. Una simile graffiatura è fatta sulla cornice del quadro. Il margine del vaso ha tre simili quadri con uccelli più svelti, forse cigni; ai fianchi, anche qui, striscie verticali con cerchietti, e per dividere i tre quadri servono altrettanti ornati tondi dipinti pure sul fondo risparmiato; il motivo rassomiglia ad una ruota con quattro raggi a slancio oscillante, quasi come una svastica a curve, inclusa in un cerchio. Tale ornamento è anche applicato sul piano sporgente dei manichi. — La mancata simmetria della pittura, sul labbro, con un quadro più lungo degli altri, e l'esecuzione difettosa delle figure pare indicare che questo modo di decorazione era una novità aggiunta ai disegni



lineari tradizionali. E tra questi nuovi elementi possiamo anche annoverare la ruota, seppure non significa soltanto una svastica trasformata.

36. Per il cratere di Bari possiamo sbrigarci in poche parole. Il quadro con la cornice è colà dipinto a nero, a parte alcuni piccoli particolari ([1]) che mostrano una tinta più leggera, forse la medesima, ma allungata. Abbenchè questo col suo fregio di uccelli, si avvicina ancora di più all' arte greca, rinunziando ai disegni geometrici, tranne che pel gruppo di cerchietti che si scopre al disotto delle anse; pure la forma del vaso, col labbro sporgente di sbiego direttamente dal corpo, resta piuttosto indipendente dal greco; a parte la maggior larghezza del corpo, per le quali proporzioni l'ansa tonda, dipinta con l'antico filo dentato, ebbe una posizione più ritta del tradizionale. Del resto, chi guarda da vicino, almeno sull'originale, i cigni qui dipinti, si persuaderà subito di non trovarsi dinanzi ad un prodotto di quell'arte greca od italo-greca, che forniva al paese i bei piatti (a coppa senza piede) neri verniciati ([2]) che hanno nel centro spesso il cigno o l'oca, e sulla parte esterna sempre il ramo di lauro o d'olivo, tutto dipinto a color bianco o più comunemente rosso oscuro sovrapposto. Ma per il quadro lungo a cornice. collocato sulla spalla del vaso, possiamo notare che tale disposizione, perfettamente estranea all' arte del Nord e di Bari, s' incontra invece, anche su vasi puramente geometrici, avvicinandosi alla regione meridionale. Rimando ai vasi di Santeramo (24) e di Putignano (28), e d'altra parte alle torzelle leccesi Messap. fig. 18, 19, 22, per non parlare di quelle che nel disegno rivelano qualche influenza della ceramica greca figurata. A questi esempî si aggiunge senz'altro il cratere leccese. E verso la stessa regione Sud siamo indirizzati dal disegno geometrico del medesimo cratere rosso, il quale stile spiccatamente Peucetico, ha il suo apogeo a Bari, ma le origini più al Sud, mentre esso si perde completamente verso il confine della Daunia, anzi già nel territorio di Ruvo. Quindi l'indicazione ' Canosa ' data sul cartello del vaso, se non è una delle sbagliate, che sono numerose nel Museo di Lecce, non avrebbe altro significato se non di assicurare che il vaso anticamente fu venduto colà.

([1]) Becco e penne sporgenti degli uccelli.

([2]) Per es. Bari, Mus. prov. 1231.

37. Il terzo cratere, di cui si conosce la provenienza commerciale di Bari, sembra a primo aspetto cosa nuova e diversa dal vaso leccese. La forma è pure larga, panciuta, ma con manichi a sella, e con alto piede, e vi predomina il disegno geometrico. Vada perciò subito detto che nello spazio fra i manichi si discerne un fregio verticale di uccelli (non visibili sulla nostra figura) volanti, disegnati con le due ali visibili, cioè più o meno nel concetto dei vasi arcaici greci. Per quel tanto che desumo dagli schizzi favoritimi, oltre alla fotografia, da Berlino, il disegno di questi uccelli è trascurato ed il tipo ridotto ad elemento decorativo, ma nello stesso tempo per l'esattezza e la caratteristica dei volatili di molto più affine al cratere leccese che ad ogni altra cosa. Chi confronti nella Puglia centrale e settentrionale i tentativi per imitare qualche cosa di figurativo, penserà subito ad una officina Messapica o almeno affine a quella Messapia, la cui arte eccelle quasi dal primo momento in un eclettismo ben temperato ad elementi greci. Colà, e soltanto colà si trova quel disegno greco a bastoncini o foglie ottuse che adorna la bocca del presente vaso; rammento la torzella tarantina col fregio di polli (Mess. p. 207) e la torzella Egnaziana con figure nere arcaiche [1].

Passando ora alla descrizione della parte principale che consiste essenzialmente in un grande quadro bislungo col restante libero, scorgiamo due larghi elementi meandrici uniti a forma di un lungo S coricato. Sono formati da una doppia fascia nera accompagnata sulla parte chiusa da una fina fascia rossa di lineette parallele, mentre nel più interno vuoto della figura, che dopo un angolo si apre, stanno, su fondo risparmiato, sistemi di cerchietti (ciascuno a due) come ne abbiamo trovati sugli altri due vasi. Altre fine bande (due) con lineette girano attorno al vaso sopra e sotto. Il campo stesso, oltre alla cornice scura, è circondato da una fascia rossa con brevi tratti alternati fra le due righe in modo simile, ma più trascurato del vaso leccese. Una stretta relazione con quest'ultimo in ispecie, è costituita prima dalla ruota caratteristica con razzuoli oscillanti (non visibile nella nostra figura), quali esistono da ciascuna parte del quadro; poi coi *pettini* sul piede,

[1] Quest'ultima ha l'ornato in questione sul collo, non sulla spalla, come fu detto colà, p. 208, n. 9.

forse alternati con altri motivi Peucetici, per quanto si possa discernere, anzi sospettare fra la incrostazione che tuttora ricopre una parte del piede.

Abbiamo già accennato alla Messapia per gli elementi greci e per gli elementi geometrici alla parte meridionale della Peucezia. Mi ricordo che nella prima stazione da Santeramo verso le montagne, in Matera, vidi un cratere rosso affine ai due primi vasi con un simile fregio di uccelli, ma dipinti in un modo malissimo inteso o trasformando le anitre in una specie di motivi geometrici. Passiamo ora a Putignano, ove si ritrova la medesima roba tinta in rosso con uguali disegni lineari.

VII. Classi anteriori (Tav. V).

Nella parte esterna a Nord-Ovest della fortificazione medioevale [1] di Putignano, la quale seguiva probabilmente il tratto antico, a destra di chi usciva dalla porta allora esistente, accadde di imbattersi molti anni fà, in una camera a volta, forse di una tomba, ove si trovavano ammucchiate molte ossa e frammenti di vasi, raccolti probabilmente da cristiani, che ritenevano per sepolcri cristiani le tombe distrutte da loro per lavori campestri. Questi rottami conservati nel Municipio di quel comune e poi gentilmente donati al Museo di Bari [2], comprendono le classi più varie, fino all' inizio dell'epoca dei vasi italo-greci verniciati al modo greco.

Passo subito a descrivere la nostra tavola colorata, ove si scorge la roba rossa ed inoltre alcuni altri pezzi.

Framm. 1. Facilmente si riconosce la ceramica affine al terzo dei crateri (37) innanzi illustrato: i medesimi cerchietti (in due) in identiche proporzioni e distanze dei gruppi, per lo più allungati oltre all'ovale, spesso appuntati, insomma disegnati o senza esperienza o senza la cura necessaria.

Per le fasce a due serie di macchiette, che presentava il cratere, possiamo subito confrontare due altri frammenti, l' uno con larghe fasce di nero cupo e strie di rosso vino (fr. 18), e l' altro

[1] Essa venne abbattuta per nuovi fabbricati circa una ventina di anni addietro.

[2] Numero collettivo: 3080.

di un vaso diverso, dipinto in un color solo. La somiglianza è più grande a confronto della fotografia del cratere, che non del nostro disegno.

Framm. 2 e 3. La tinta nera è identica al fr. 1, la rossa un po' meno viva. Si scorge il motivo del pettine, una volta grosso, senza distinzione di cornice e denti, l'altra volta con bordo principale accennato. Il fr. 2 proviene dalla parte inferiore di un'urna, come dimostra la forma del pettine e a destra l'avanzo di una zona superiore con qualche quadro trapezoide.

Framm. 4. Questo pezzo appartenente, come anche i primi, ad una urna piuttosto grande, ha nondimeno una parete assai fine, più fine dei precedenti. Il rosso vino tende un poco al violetto, almeno nella presente condizione. Le linee fine appaiono brune, perfettamente come i particolari minuti dei volatili sul cratere (36); sfumatura forse prodotta dal color nero allungato e peggiorata ora dalla decomposizione del colore. Per ottenere un nuovo effetto i cerchi, invece che sul fondo naturale, sono stati messi, mediante un disco risparmiato, su di una fascia rossa ed, almeno in parte della serie, aumentati di uno. Ma il carattere del disegno rimase identico. Una novità sono le lunghe losanghe, comuni tali e quali — graticola in cornice separata — sulle torzelle di Egnazia, ma rarissimi nella ceramica Peucetica.

Framm. 5. Segue il framm. 5 appartenente ad uno di questi vasi e più particolarmente alla spalla vicino al collo. I semicerchi fra un sistema di righe ci riconducono, come propriamente già facevano i pettini, all'ambiente di Bari. Essi s'incontrano in questo rottame pure su di un askos (Fr. 15), sempre in serie semplice, non raddoppiata. Sono dipinti, specialmente su questo frammento, di mano ferma a pennello pieno, e non hanno niente di quel carattere incerto, titubante dei piccoli cerchi concentrici, che la pittura Barese o ignora o schiva saviamente, mentre abbonda in quei semicerchi svelti ed eleganti.

Di roba a color rosso vino vi è ancora un pezzo della spalla di un'urna, ove però sembra predominare il color nerastro; è quello già menzionato con le due righe di macchiette in una zona stretta.

Framm. 6. Questo pezzo, più curvato dei primi, che è da attribuirsi ad un vaso di minori proporzioni, ha il color *nero* predo-

minante con un rosso, che adesso si presenta diversamente sulla stria mediana e sui quadrati piccoli, che nel quadrato grande si alternano con altri neri graticolati. Questo alternare in un medesimo sistema (conf. sopra l' urna 1), poi la posizione diagonale del sistema dominante, finalmente la disposizione generale a quadri nell' inizio asimmetrici, ci preparano allo stile trovato a Bari. La parete del vaso è di simile finezza del fr. 4, la cottura forte come in tutta questa roba arcaica.

I frammenti 7 ed 8 ho creduto di rendere, non tanto per le incerte traccie di disegno, bensì per la rarità del color *giallo*, il quale o un simile colore si riconosce anche sul prossimo importante vaso che, per la sua specialità meritava forse una tavola a colori.



Fr. 9 e 10.

Framm. 9 e 10. La creta è scura, brunastra, la fattura meno fina, la decorazione più arcaica dei vasi prenotati. Spiccano in due piani i grossi travi verticali, talvolta congiunti a due per mezzo di una breve e grossa trasversale, maniera già osservata su una pignattina di Ceglie (26). Alternati con essi vi sono campi quadrati. Quelli del piano superiore contenevano un grande elemento meandrico, a forma di piede, come sul cratere 37, col principio di un secondo. Nel piano inferiore si scorgono gli avanzi di un grande quadrato messo sulla punta, con piccole sporgenze di fuori e nell' interno. Presso al collo, sono attaccati, in distanza, alla fascia superiore, uncini meandrici, non perfettamente rettangolari, ma un po' trapezoidi in armonia colla forma allargantesi del vaso. Si con-

frontino i simili pendagli meandrici del frammento (Fr. 17) messi sul passaggio dal collo alla spalla. Con lo strettissimo filo di macchiette tonde che ravviva le grandi fasce orizzontali, si annunzia un piccolo particolare non trascurabile, che poi diventa tipico sui vasi del territorio Barese (Ceglie), specialmente sull'orlo delle labbra, talvolta anche del piede. La pittura è, come sempre, nera; soltanto agli angoli del grande meandro si vedono dipinti in un colore che appare adesso arancio o giallognolo, due uncini contrapposti, come se ne sono trovati sopra (25. 31).



Fr. 11 e 12.



Fr. 13 e 14.

Non essendo il caso di descrivere e studiare tutti i frammenti, rilevo i tipi principali.

Framm. 11 e 12, offrono una creta la quale, si ignora come, ha preso un colore verdastro. Il primo appartiene ad una scodella profonda di forma non comune, e conserva l'avanzo di qualche disegno a forti travi verticali. L'altro, a quanto pare, da un vaso più grande, conserva l'attacco inferiore di un manico a forma di tubo falso compresso, del qual tipo un esemplare è conservato nel rottame, simile a quello dell'urna n. 8. Entrambi questi pezzi sono dipinti soltanto in *nero*.

Framm. 13 e 14, di lavoro più fino, quasi simile al fr. 6 (Tav. V) forse entrambi pezzi di un medesimo vaso, lasciano discernere, in due piani, quadri asimmetrici con un motivo che s' incontra anche in altre classi appule: Not. d. Scavi, 1898, p. 204, fig. 8. La pittura è in nero.

Altri frammenti, tutti in pittura nera, offrono saggi isolati (sul collo del vaso) del meandro misto fra elementi rettangolari e triangolari, gli ultimi come rifinimenti; o avanzi di quadrati con quegli angoli a nodo triangolare che si ravvisano sulla torzella 5 (Bull. d. Ist. XII 205 fig. 2) in maniera un po' diversa nell' arte dell'oriente greco, particolare che sembrerebbe però abbarbicato nell' indole dell'arte japigia, giudicando dal fatto che a Taranto si

vedono tali sporgenze triangolari colorate anche aggiunte alla punta dei merletti neri (colà n. 90).

Il prossimo gruppo (Fr. 15) mostra un askos di un tipo conosciuto; esso è molto più rozzo di quello che il disegno lascia



Fr. 15.

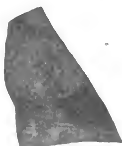
intravedere, di una creta rossiccia che si trova qui anche in altri vasi quasi simili, pure con bocca stretta, lavorati a mano. I razzi sulla spalla, che finiscono però in una breve striscia orizzontale, ricordano il motivo illustrato di sopra (cfr. n. 34). Caratteristici sono i tratti vaghi, alquanto paralleli, gittati a pennello pieno, nella maniera che si vede al fr. 3 della tavola; si confronti anche fr. 2. Il manico a staffa è dipinto con semicerchi, la bocca con tre archi riempiti a colore.

Questo disegno a pizzi neri o ad archi più o meno colorati nella parte convessa, cioè l' interna del labbro, è predominante sui numerosi frammenti di bocche, e ne differisce un solo esemplare dipinto in nero con orlo rosso mattone (fr. 16). Per la forma tutte stanno più o meno di sbiego e sono ingrossate alla gola, strette e quasi aguzzate all' orlo. La forma più comune del corpo era, ci pare, quella dei due vasi Ruvesi (32-33) o delle urne 11-13, ma spesso più arcaica di questi due tipi, con un profilo dell' alto collo o un po' gonfiato o con un altro distacco sensibile verso la spalla (fr. 17), insomma più affine a quel tipo fondamentale esistente a Taranto

(Tav. IV A). Fra le bocche che hanno una larghezza del labbro poco variante dai 4 ai 5 centimetri, vi è qualche esemplare con appena il duplice diametro nell'apertura, tanto si restringevano queste urne verso la cima. S' intende che v'erano anche dei vasi più tondi, pan-



Fr. 16.



Fr. 17.

ciuti, senza quelle precise sfumature, tipi che non mancavano mai (cf. urne 9 e 24). E specialmente nelle numerose urnette o pignattine di circa 0,10 alt. si perdeva facilmente tale caratteristica.

In quanto ai manichi fra questo rottame la forma a sella è rara, i più sono tondi; fatto che sta in stretta relazione con la forma suppostta dei vasi che avrebbero avuto l' ingrossamento maggiore verso la base.

Appare però accanto a questo un altro tipo di urna, meno antico (¹). Rassomiglia ad una hydria greca, senza collo e senza terzo manico, cioè munita di due anse più o meno orizzontali e con bocca sporgente direttamente dalla spalla, la quale è piuttosto piana, tendente all' orizzontale. Di là sono nei nostri rottami i vari pezzi piani come al fr. 5 e fr. 17. Il passaggio dalla spalla al corpo non è conservato che in un pezzo più recente (fr. 19), dipinto con fogliame, adoperando una tinta nera poco diversa dal solito color cupo, ma accanto ad un giallo opaco, che si trova già prima, così sul fr. 7. 8 (tav. V), frammento pure di una spalla e del collo, distaccati fra essi lievemente. Un esemplare splendido, decorato a motivi greci, però nella tecnica paesana a colore opaco e fondo rustico, esiste nel Museo di Lecce (colà n. 47, ved. la fig. pag. 80), lavoro senza dubbio meridionale, affine ai bei cestelli e bicchieri a cantaro diffusi nelle varie regioni pugliesi. Nella Apulia centrale fino a Ruvo

(¹) Cfr. Bari Mus. prov. 158. 160.

questo tipo di urna s'incontra nè di rado nè troppo spesso, sempre rustico, tranne qualche stria o linea ondulata ([1]). Una diramazione ancora posteriore offre la Lucania, ove fra i vari tipi di urne dipinte a figure greche, e munite ad alto manico con piccole rotelle, appare anche quest'urna che finora non era conosciuta in uno stile geometrico.



Fr. 18.



Fr. 19

VIII. Conclusione.

Anche chi non conoscesse altro che questi varî rottami, non esiterebbe a collocare alla fine della serie i pezzi di roba Barese, stile di Ceglie, Canneto, ecc., che segnano la maggiore perfezione artistica e finezza tecnica, traendo la somma dell' intiero sviluppo, tanto vero che quella roba Cegliese si trova sempre o spesso negli scavi, avendo da ultimo spodestato ogni altra cosa. Difatti la roba di Putignano non è solo più antica, ma segna pure lo stadio o uno degli stadî che precedono direttamente la ceramica Barese. Essa contiene tutti gli elementi decorativi dello stile Barese se ne togli la svastica, deficienza forse fortuita, forse no, più qualche elemento arcaico perdutosi in seguito. Il pettine invece si va formando davanti ai nostri occhi. Nel principio vi sono soltanto le forti verticali, aggruppate, che non mancano neppure nello stile Nord-Appulo, con la differenza però non trascurabile che colà stanno quasi al disotto della pancia, sempre vicino alla base, come per

([1]) Un esemplare proveniente da Lecce ha una piccola svastica su ciascuna parte della spalla.

appoggiare l'intiera costruzione, mentre qui l'incontriamo già nelle varie parti superiori. Man mano si vanno distaccando dalle strie dominanti e raccogliendo in un sistema, unito da una trave speciale. Sviluppo questo che finora non si è potuto osservare in altre regioni. Ed è forse significante che l'askos tondo tutto a globo pubblicato dal Laborde (1) con il pettine sul collo ed un simile cenno alla base giù sul fondo, va colà riportato assieme con un vaso di stile puramente Peucetico, mentre nell'askos di simile forma trovato in Istria (2) con un cratere appulo, ambedue di stile Nord-Pugliese, il pettine figura piuttosto chiaramente da simbolo, senza essere ancora entrato nel sistema decorativo. Era l'ultimo passo, quello che scorgiamo fatto a Bari, di perfezionare questo motivo nel senso proprio, accentuando bene ed appuntando i bordi esteriori che includono i denti fini. E il medesimo sviluppo si verifica in tutti gli elementi della decorazione, come pure nella forma dei vasi, che vanno allargandosi nella parte superiore, accentuando il piede, e arrivando in ultimo ad un tipo che privo di collo distingue solamente una metà superiore più dritta, e una inferiore più tonda, tipo misto dei due osservati a Putignano.

Tornando ora ai due crateri a color rosso, che sono affinissimi nella parte geometrica allo stile Peucetico, l'uno, quello di Lecce, allo stile sviluppato, l'altro ad uno stadio anteriore, entrambi inseparabili dalla roba tinta in rosso di Putignano: possiamo constatare che essi si distinguono dallo stile indigeno soltanto per gli elementi greci che vi si aggiungono; abbellimento che attribuimmo al maggiore contatto con la civiltà della spiaggia meridionale, e alla capacità distintiva dei Messapî meridionali di adattarsi allo stile greco. Vista la distanza di tempo fra gli originali e l'imitazione, che si verifica quasi dappertutto nella Puglia, la Messapia non esclusa, arriveremo col cratere di Lecce precisamente all'epoca dello stile perfezionato di Bari, probabilmente, per la forma del vaso, al 500, mentre l'altro cratere resta in uno stadio un poco anteriore, al quale la roba r o s s a di Putignano dev'essere più o meno contemporanea. Da questo calcolo, se pure colpisce nel vero, risulterebbe la data approssimativa delle p r i m e classi esistenti

(1) V. sopra pag. 26, e pag. 36.
(2) V. sopra pag. 26, 1.

a Putignano. Misurarli però, pensiero che sembrerebbe ovvio, alla scala della ceramica tarantina, la più antica conosciuta finora, non conviene, poichè questa, che offre con disegni più semplici già una tecnica in parte più fina di Putignano, segue in genere una strada diversa, mentre Putignano offre elementi che poi a Bari si uniscono con elementi tarantini, o, per meglio dire, con elementi conservati nettamente a Taranto.

Putignano di certo era un'antichissima stazione, che sembra pure si possa rintracciare ed illustrare da altra via, come verrà dimostrato in seguito. Nondimeno, per il criterio cronologico in genere non devo omettere un fatto che riguarda non quel paese solo, nè solo il territorio di Bari, bensì l'intera regione. Vi si trovano spesso saggi di una ceramica primitiva, cioè vasi fatti con la mano, e da una massa che non è argilla figulina, ma un impasto rozzo, misto talvolta con sabbia. Sono cotti senza fornace, al fuoco vivo, ed in tutto o in parte neri. Alcuni sono stati levigati e pare anche impregnati di qualche grasso, altri rimasero rozzi. A parte una scodella (nera) di corpo quasi cilindrico, tipo che non ho incontrato finora nella Puglia, ed un coperchio perforato nel bottone [1], tutti sono bicchieri, coppe o tazze, probabilmente perchè pei vasi di maggiori proporzioni era già in uso il tornio del pignattaio. Infatti nessuno dei vasi in questione — sempre parlando della Peucezia — si lascia con certezza assegnare ad una epoca veramente primitiva e preistorica. Alcuni provengono dagli stessi piccoli pozzi che contenevano delle urne dipinte, altri rispecchiano già forme bene inoltrate. D'altra parte i vasi dipinti (cioè in istile lineare) conservano talvolta forme piuttosto primitive; il tipo semplice della coppa di Canneto (fig. 19 p. 51) si ritrova senza accenno di base, s'intende, fra i rottami di Putignano in un pezzo d'impasto rozzo (in parte nerastro, in parte tendente al rosso), e a Canneto stesso impastato rozzamente da una creta bianca; il quale ultimo oggetto fu trovato con un altro di uguale fattura (bianco) imitante un candelabro o sostegno, cioè fusto munito di una coppa da ciascun termine, tipo comune nel suppellettile arcaico. Insomma si ha l'impressione di costumi arretrati, coesistenti a quella civiltà che vediamo sorgere in rapido

[1] Ambedue scavati vicino a Putignano dal sig. Nicola Colavecchio.

progresso, sempre in direzione dal Sud al Nord, prima a Putignano, poi nei territori di Bari e Ceglie. Così si comprende come si trovano bicchieri di varie forme con buona pittura arcaica ed anche non più arcaica, e pure lavorati a mano, riusciti più o meno irregolari; come peraltro vasi più grandi, fatti a tornio, privi di pittura, riuscirono in un modo incredibile pesanti e grossolani (¹), perchè eseguiti fuori contatto con le officine che stavano già esercitando l'arte figulina con tanto successo. A proposito vorrei fra questi prodotti arretrati più che antichissimi ascrivere, e specialmente per ragione del manico a tubo falso invece del canale, quell'askos dipinto frantumato (fr. 15),

Quel che notiamo per lo scarso materiale primitivo raccolto da me in questi pochi anni, cioè il fatto che esso si connette assai da vicino alle classi progredite dipinte, senza notevole passaggio da una civiltà all'altra: questo riceve una certa illustrazione dai fatti notati da persona competente ad Egnazia (²).

Colà nella spiaggia corrosa dal mare e tagliata a trincee, si distinguevano chiaramente due strati divisi, insieme alti 1,60, e fra ambedue un corso di pietre squadrate della prima cinta, anteriore a quella in parte esistente tuttora. Lo strato superiore alto 0,90 che l'osservatore chiama storico, conteneva, come risulta dalla descrizione, vasi verniciati con figure e senza, e molta varietà di vasellame sottile elegante, proprio all'epoca dal 400 in poi; inoltre delle torzelle, s'intende senza smalto, come oggi appena occorre rilevare; finalmente del vasellame rustico, cioè privo di pittura, roba di meno importanza. ‘ Lo strato inferiore (riporto le sue parole) potremmo dirlo preistorico, che qui starebbe a rappresentare come un anello di passaggio dai periodi arcaici (nel senso del-

(¹) Olla da Barletta (coll. Cafieri) con due cenni di zigzag, sovrapposti in rilievo; conf. la nota 1 pag. 65. L'orlo è foggiato come ad es. il noto vaso dell'Aristonothos (Baumeister, *Denkm. Vasenkunde* p. 1956). Sembra appartenere allo stesso ritrovamento una coppa o tazza con ansa, piuttosto rozza, lavorata a mano (Bari Mus. pr. 3631, 3632).

(²) Lettera del Dott. De Giorgi, riportata da Ludovico Pepe, Gnathia (1883, Ostuni), pag. 86, monografia che mi duole di non aver già menzionata nel mio primo articolo.

l'autore: primitivi) a quelli storici propriamente detti' (1). I varî pezzi descritti da lui rivelano infatti una civiltà nè più nè meno primitiva di quella che s'incontra nei luoghi da noi illustrati. Non sappiamo quanto tempo sia passato d'allora fino alla costruzione della muraglia a pietre squadrate che resta al disopra e deve appartenere all'epoca delle torzelle o precederla di poco. Ma sembra che anche qui, come negli altri paesi, i fatti indichino l'assenza di una civiltà mediana che potrebbe veramente fornire il desiderato anello di passaggio. Di Taranto neppure qui è il caso di discorrere, vista la ceramica fina, lucida, specie di bucchero, che precede colà i lavori di figulino dipinti, e trattandosi di una località soggetta a tante influenze estere, centro per il sito incomparabile, già dai primi tempi. Del resto le condizioni storiche di Egnazia differiscono tanto da quelle della restante regione Peucetica, compreso probabilmente Putignano, che si amerebbe schivare più che farne uno stretto confronto (2).

---

(1) Egli descrive poi i frammenti da lui raccolti: ' 1. Un'ansa obliqua appartenente ad una larga coppa di forme grossolane e massicce, con cinque rilievi spiraliformi nella parte esterna. È formata di una pasta di argilla nerastra, quasi carbonizzata, che non dà effervescenza con gli acidi. La spessezza del vaso era assai notevole, cioè di 13 mm. — 2. Frammento di base di una ciottola formata di argilla rossastra nella quale sono copiosamente disseminati dei cristallini di spato calcare di struttura romboedrica. La grossezza è di 20 mm. alla base e 12 nel resto. — 3. Frammenti di bocca a ventre di un'olla con orlo rovesciato in fuori formata di argilla nerastra con cristallini di calcite: grossezza mm. 6. — In tutti questi frammenti non si vede calcinato il calcare, il che esclude la cottura di quelle terrecotte nelle fornaci. Alcune sono soltanto arrossite nella superficie per azione superficiale del fuoco che ha mutato il protossido in sesquiossido di ferro, lasciando allo stato primitivo e nerastro la parte mediana. Questi frammenti sono pesanti e massicci, e di una grossezza tripla e quadrupla di quelli dello strato superiore, nei quali l'argilla è purissima e senza traccia di calcare. Possono quindi paragonarsi agli analoghi delle stazioni preistoriche della valle della Vibrata, ecc.'.

(2) Noto che le torzelle d'Egnazia si estesero anche ai paesi vicini; ma quelle che si scorgono a Putignano, sono fra gli ultimi e trascurati prodotti di questa industria Messapica; e che inoltre la restante roba di scavo che si vede accanto ad esse nelle case di chi ne possiede, sembra rimandarci ad un tempo non anteriore al 400.

Chi prende a raccogliere ed esaminare un materiale non solo nuovo e inedito, ma neppure esistente nei Musei, non assume con ciò anche l'obbligo di trarne subito le conclusioni possibili sia per la determinazione dei popoli che esso rappresenta nei varî strati di scavo, sia per i rapporti fra le classi illustrate con altre fuori della regione in cui esso fu rinvenuto. E in quale abisso di discussioni verremmo noi portati se volessimo assegnare, per esempio, la ceramica ad impasto rosso-nerastro o a bucchero ad una popolazione indigena, e quella ad argilla figulina dipinta a popoli immigrati, invasione che a Egnazia potrebbe rimontare appena al VI secolo? D'altronde, guardando i disegni della classe Barese coi loro archi fra ampi sistemi di striscie parallele, vogliamo noi forse pensare alle influenze di una importazione greca (stile Dipylon o anteriore), le quali sarebbero state applicate a forme di vasi miste di crateri e di urne paesane, cioè ad influenze diverse venute ad un tratto, ma distanti fra loro di secoli? Ipotesi che si complicherebbe ancora coll'osservare in qual grado l'arte Peucetica si mostra padrona di quei disegni, intimamente rannodati cogli altri motivi, mentre, ovunque entrano motivi estranei, come palmette, lotos, tutto in classi posteriori, per non parlare di tentativi figurativi, l'arte paesana rivela la sua piena ingenuità. Si risponderà che lo stile geometrico era più simpatico, più omogeneo all' indole di questo popolo, e perciò penetrava più facilmente nella loro vena artistica. Ma allora si domanda, perchè, trattandosi di una classe così speciale, gli elementi affini ad altri stili geometrici dovevano essere portati dal di fuori, perchè non potevansi derivare dalle medesime fonti ed origini preelleniche, onde dipendevano gli stili greci corrispondenti in uno o altro dettaglio, il beoto, il cipro-arcadico, quello del Dipylon primitivo ecc.?

Sono questi problemi tutti nei quali non conviene addentrarsi senza conoscere tutta la ceramica Appula, e che conviene quindi rimandare fino ad avere presentato e confrontato il ricco materiale che ci resta ad illustrare, cioè quello proprio dell'Apulia del Nord, e quello diffuso in diverse regioni, privo di affinità speciale con l'una o l'altra classe.

Vogliamo invece fermarci nella località, che ci ha fornito finora il materiale più antico della ceramica Peucetica, cioè a Putignano. Se non isbaglio, ci siamo imbattuti in un sito adatto ai

culti di quegli elementi popolari, che veneravano la grotta del Monte Gargano e che rivedevano in essa il sacro luogo in minori proporzioni.

IX. Putinianum. — Fine.

Questa città si eleva su un altipiano, che proprio di là scende verso la pianura e prospetta le elevazioni di Gioja e le montagne nel fondo orientale. Proseguendo su quell' altipiano la strada al Sud verso Noci, si scorge, a sinistra, una collina isolata, la quale attira subito l'attenzione di chi suol badare ai siti antichi. Sulla collina, coperta da un boschetto con avanzi del lauro che una volta giustificava il nome di ' Monte Laureto ' (P. Gioia, Conferenze istor. III 175), non esisteva ancora il villino moderno, quando mi toccò di fermarmi la prima volta, inconscio della curiosità che ci attendeva sulla cima di essa. Si entra colà, per un'apertura discreta, in un'ampia grotta [1], nella quale si scende per mezzo di 38 gradini allargantisi all'interno. Il fondo contiene una nicchia con volta, come una cappella, e a ciascun lato di essa una piccola nicchia. Quella a sinistra contiene la statua di San Michele, lavoro del Rinascimento, avente un altare sul davanti. La statua del santo, che ha dato il nome al sito stesso, porta un elmo di bronzo e sta su di un plinto tondo con iscrizione dell' artista, pei caratteri del tutto simile a quella incisa al di sotto dell'altra nicchia con la data di 1591, la quale invece della statua conserva oggi soltanto un affresco della Madonna ' de lo Carmine ' con due santi, pittura del 1538.

La nicchia di S. Michele è fiancheggiata da due pilastri, sui quali, tolto il gesso, si scoprirono rilievi a piccoli quadri, uno sopra l'altro, di stile medioevale, rappresentanti in parte scene mitologiche. Negli angoli superiori si vedono le immagini di due Pani, a basso rilievo, di stile molto più svelto, quasi antico greco-romano, forse del Rinascimento. La tradizione locale vuole, contrariamente alla evidenza, che la statua del Santo abbia prima rappresentato l'Apollo Pitio o Pitoctono, volendo dire che il culto del paese altra volta era pagano: opinione che accetteremo senz'altro e specialmente guardando le altre curiosità della grotta, le quali sono poco note.

[1] Largh. mass. 17 m., lungh. 27.

All'entrata, presso ai gradini, si vede un po' a sinistra, un antico pozzo di profondità ragguardevole, circondato da un *puteal* moderno, cioè rinnovato; e nella parete vicina un foro con un piccolo finestrino, alt. 0,57, largh. 0,35, situato molto basso, quasi a terra. Questo piccolo finestrino proviene da uno stretto c o r r i d o i o, più profondo del livello del pavimento in sasso della grotta stessa, come ho potuto assicurarmi con un piccolo scavo, affrettato per la deficienza di luce adatta e per l'acqua stillante in quella stagione dalla umida grotta. Notevole è un fatto osservato dagli abitanti del paese, che accostando l'orecchio al *puteal* si sente ogni parola pronunziata anche a bassa voce nel corridoio segreto, mentre diversamente queste parole si perdono nella grotta quasi inosservate. Il corridoio corre parallelo con la parete della grotta, almeno per quanto si può proseguirlo finora, il resto essendo crollato o ingombro da pietre e terra.

Rivolgendoci di qua in diagonale all' angolo contrario della grotta, si trova in fondo l'ingresso di un altro corridoio, che volta a sinistra e finisce nella cappella cristiana, mentre anticamente, accompagnando il fondo della grotta, girava probabilmente tutt'attorno, in corrispondenza con quel corridoio a sinistra.

Ci auguriamo uno scavo completo di questi misteri.

Intanto quale primo visitatore che studiava il sito dal punto di vista archeologico, non posso tacere che mi ritornava fortemente il ricordo della sacra grotta di Aesculapio, descritta da Pausania in Lebadeia della Beozia; impressione alla quale allora non si associava ancora l'altra reminiscenza che sul Monte Gargano i popoli Japigi avevano il culto di Podalirio con oracolo ed incubazione sanitaria ([1]).

([1]) Noto che a 10 kilom. verso Ovest, sul Monte Sannace, esiste una antica grotta con un pozzo d'acqua e in fondo un affresco dell'Annunziata, la cui festa nella piccola chiesa, sovrapposta nel medioevo, va celebrata poche settimane prima di S. Michele. Questa grotta è più stretta e irregolare, a forma di un corridoio voltato e interrotto parecchie volte. Una parte ne è, con qualche difficoltà, accessibile per una stretta discesa al di sotto della cappella, mentre l'ingresso antico si trovava probabilmente alla parte contraria, circa 50 m. distante, che venne poi trasformata in un grande pozzo fabbricato di $6\,^{1}/_{2}$ mq. La tradizione sostiene che vi era una volta il culto di Pallade Atena. Una Minerba nei dintorni o dipendenze di Conversano è menzionata nei tempi Bizantini

Considerando tutta l'importanza del sito, che col Gargano divide anche il nome di San Michele, pare incredibile, che storia e letteratura antica non ne abbiano conservato qualsiasi ricordo.

Il nome *Pulinianum* (¹) non dev'essere latino come Conversano o Rutigliano, pure deformati o tradotti da un'altra lingua (²), bensì nascondere un elemento straniero, forse greco.

Se le monete dell'Apulia centrale con l'iscrizione ***Γρυ*** vanno rettamente attribuite a Grumo (con meno ragione a Grumentum), possiamo per analogia azzardare la congettura che anche nel presente nome la prima vocale sia stata un *υ*. Tolta la terminazione romana esce ***Πύτινα*** o ***Πύτνα***, in ogni modo un nome simile a quello di Creta orientale, famosa per la Grotta Dictea. ***Τῆς δὲ Ἴδης λόφος Πύτνα — ἀφ' οὗ Ἱεράπυτνα ἡ πόλις*** (Strab. 472). Con un altro nome, tuttora esistente la città cretese si chiamava ***Ἱεράπετρα.***

Invito ora il lettore a leggere la favola appula, che Antoninus Liberalis cap. 31 racconta (dal Nicandro) di una gara di danza fatta fra giovani pastori messapici e le ninfe pecorali *ἐπιμηλίδες*, nella quale gara i pastori vinti vennero trasformati in alberi che sempre lasciavano udire un suono flebile. La divisione delle tre regioni appule, fatta da Nicandro in modo che Messapia sia intesa per la parte meridionale *ἐν ᾗ πόλις ᾤκηται **Βρεντέσιον***, lascia sottointendere, che il confine coi Peucezii era imaginato più al Nord che Brindisi, sicchè Putignano resterebbe quasi vicino ai confini o nel territorio finitimo. Alla prima lettura sembra che l'autore non indichi la località propria in cui sarebbe avvenuta quella metamorfosi. Si noti però che il principio del racconto ***ἐν τῇ Μεσσαπίων γῇ παρὰ τὰς λεγομένας ἱερὰς πέτρας*** e la fine di esso: ***ὁ δὲ τόπος ὀνομάζεται νυμφῶν τε καὶ παίδων*** stanno quasi in contradizione qualora ambedue notizie avessero un signi-

---

(Morea, *Chartularium Cupersan.* I p. 27 e 50). I pendii sono pieni di tombe italo-greche e di avanzi di muraglie rozze, come di terrazze primitive. ' La grotta ' della carta militare significa una masseria, non il santuario, che si trova sulla cima, in altezza identica con S. Michele di Putignano.

(¹) Nel medioevo anche Potignano e, corrotto dal dialetto, Pautignano.

(²) Ciò verrà dimostrato altrove per Rutigliano; in quanto a Conversano v. pag. 77.

ficato nettamente mitologico o leggendario. Una delle due denominazioni dev'essere geografica, vale a dire la prima, cioè Ἱεραὶ πέτραι che in Creta era un altro nome di Pytna. Infatti non si comprenderebbe come la saga parlando di alberi suonanti avrebbe potuto attaccarsi ad un sito detto ' sacre pietre ', se quest'ultimo nome fosse stato anch'esso leggendario anzichè dato dalla geografia od almeno inerente a certa località. Del resto il fatto degli alberi, ideati quasi come l'elemento onde nacquero gli *aborigines*, sta probabilmente in relazione col nome dei Peucezii, che si voleva derivare da πεῦκαι, ed è forse perciò che la favola si trova riportata in prossimità di ' Dryopes ' (cap. 32) originati da δρῦς (robur) o Ἀμαδρυάδες.

Nessuno potrà disconoscere a priori la probabilità che in Apulia come in Creta la località segnata dalle Pietre Sacre coincida col Pytna o col Pytina esistente colà ugualmente. Prima però d'insistere su tale argomento, giova confrontare Ovidio, il quale nelle Metamorfosi XIV 512 racconta sulla Messapia la medesima favola in una versione un poco modificata e parlando segnatamente di grotte, se pur ' antra ' non voglia, come pare, indicar per uso poetico una grotta sola.

> . . . . *Venulus Calydonia regna* (cioè la Daunia)
> *Peucetiosque sinus Messapiaque arva relinquit:*
> *In quibus antra videt, quae multa nubila silva,*
> *et levibus stagnis latitantia semicaper Pan*
> *nunc tenet: at quondam tenuerunt tempore nymphae.*
> *Apulus has illa pastor regione fugatas*
> *terruit et primo subita formidine movit.*
> *mox, ubi mens rediit, et contempsere sequentem,*
> *ad numerum motis pedibus duxere choreas.*
> *improbat has pastor saltuque imitatus agresti*
> *addidit obscenis convicia rustica dictis.*
> *nec prius os tacuit, quam guttura condidit arbor.*
> *arbor enim sucoque licet cognoscere mores:*
> *quippe notam linguae bacis oleaster amaris*
> *exhibet; asperitas verborum cessit in illas.*

Questa versione, si vede, è meno graziosa della Nicandrea, ed ha invece una impronta più arcaica. Ricordiamoci un poco, per mezzo del treppiede figurato di Lucera, qual concetto il popolo

avesse della vita pastorale ([1]). « Gli armati, dice la descrizione, e quello che suona il corno a conchiglia, sono vestiti, mentre chi spinge l'armento è nudo, non solo, ma distinto anche con un brusco particolare fatto ad avvicinarne il carattere al satiresco ». Se poi in Ovidio figura il dio Pan, si immischia, se non isbaglio, un momento locale o, per dir così, storico. Accenno a quel paese, predorico, Satyrion, promesso dall'oracolo ai Greci, nella Messapia, chiamato così non dai Satiri bacchici, bensì da un certo demone come era in Arcadia quel cattivo Satiro, specie di pastore malandrino, che rubava le pecore ai contadini, e che fu ucciso — anche esso un tratto diverso dal carattere dei soliti satiri — dall'eroe Argos ([2]). La favola rara non omette di rilevare che l'eroe indossava una pelle bovina; altro tratto caratteristico per una civiltà primitiva pastorale, anteriore alla viticoltura e simile a quella conservatasi più a lungo nei Japigii, che solevano financo in tempi recenti, dormire nella grotta sacra del Gargano, avvolti nelle loro pelli di pecora. Del resto fra i culti esistenti su e presso il Gargano, di cui siamo informati da quei dotti autori che sono Timaeos e Lycofron, non v'è traccia del dio Pan, sicchè, poesia a parte, il riscontro offertoci dalla Messapia meridionale, conserva il suo valore.

In quanto al sito delle grotte, la gente di Putignano, che scolpiva la figura del dio Pan nella grotta del proprio paese, avrà letto i versi di Ovidio riferendoli appunto a quella contrada. Se questa era la loro opinione non potremmo dar loro torto, qualora si trattase di escludere la grande grotta sul Gargano, visto che la celebrità di questa è di data medioevale e che il poeta Sulmonese, se voleva riferirsi ad essa e porre l'origine dell'olivo selvaggio sulla montagna piuttosto che sulla pianura, non avrebbe omesso di rilevare brevemente la montagna ed il promontorio d' Italia, in vece di parlare di un bosco qualunque, che, preso il testo verbalmente, sarebbe situato nella Peucezia o nella Messapia. Si deve considerare che, nei tempi antichi, anzi fino ai tempi medioevali, un grande bosco con molto selvaggiume si estendeva da Gioja fino a Monopoli, comprendendo dunque la contrada in questione. D'altronde non nascondo il mio dubbio, che il poeta o il suo autore, se voleva al-

([1]) Bull. d. Istit. Arch. Germ., XII pag. 4, fig. 1, Petersen.
([2]) Apollodoro bibl. II, 1, 3.

ludere a una certa località, forse non pensava tanto in genere ad una grotta sacra, chiusa, quanto ad una di quelle profane, mezzo aperte, che distinguono le varie 'Gravine' appule, da Silvion fin a Massafra di Taranto, oppure a quelle simili che hanno dato il nome alla città di Grottaglie, vicino Taranto, alla Grottola medioevale [1], e a quella stazione '*Speluncae*' vicino Ostuni, indicata sulle piante e negl' itinerarî antichi.

E sembra finalmente lo schietto fatto delle 'Pietre Sacre' contenere un indizio in favore delle contrade meridionali, se non addirittura della contrada fra Putignano e la costa Adriatica. Giacchè escluderei le colonne o sassi miracolosi di Diomede, posti in luogo favoloso dell'Adriatico settentrionale più o meno vicino al Gargano; fenomeno mitico che trova riscontro nelle colonne di Ercole, poste alla fine dell'orizzonte marittimo verso l'occidente, e nelle Plancte che segnavano quasi la fine contraria, cioè l'entrata nel regno favoloso del Mare Euxino. Nell'Adriatico la navigazione greca per secoli non andò di molto oltre il Gargano [2], e perciò troviamo qui l'idea delle pietre o colonne terminali, che con il carattere miracoloso di potere, se rovesciate, rialzarsi di nuovo, ricordano addirittura le Plancte, rispecchiando le idee degli stessi navigatori e coloni Rodo-Milesi, che per primi penetrarono nel mare Euxino e che approdarono alle coste appule sino al Gargano. Eliminato dunque il regno nordico di Diomede, rivolgiamoci alla fine opposta della Iapigia. Al capo Leuca si vedeva, una volta [3], una grande pietra che Ercole, quando vi andò per domarne gli indigeni, sollevò con un solo dito. Per bene intendere questa leggenda, conviene ricordarsi, che δάκτυλος nella mitologia [4] contiene sempre qualche ricordo oscurato dei Dactyli o Corybanti, sia nel significato delle persone, sia nel significato delle pietre sacre dei culti primitivi, che erano a forma di κύρβις, cioè piramidali, o a forma di colonna o phallos, detto δάκτυλος per eufemismo. Il migliore riscontro per questo doppio senso, offre la Hierapetra Cretese stessa, che si diceva fondata da certo Kyrbas e chiamata in origine Kyrba.

(1) Cfr D'Urso, Storia di Andria, p. 52.

(2) Probabilmente per la pirateria dei Liburni.

(3) Pseudo-Aristot. *Mirabil.* XCVII (100) Westerm. Cfr. anche la pietra sacra e miracolosa di Egnazia, Plin. *n. h.* II 240.

(4) Cf. Roscher Lexic. mit. II 1, 1535.

Che questi rapporti non erano mera mitologia, ma basati su certe osservazioni di fatti storici o nazionali, forse balzerebbe fuori dal classico trattato di Demetrio Scepsio, presso di Strabone, nel libro X, se non sfortunatamente il rispettivo passo 473 fosse corrotto anzi lacunoso, fatto neppure notato nelle edizioni. *Δακτύλους δ' Ἰδαίους φασί τινες κεκλῆσθαι τοὺς πρώτους οἰκήτορας τῆς κατὰ τὴν Ἴδην ὑπωρείας· πόδας μὲν γὰρ λέγεσθαι τὰς ὑπωρείας, κορυφὰς δὲ τὰ ἄκρα τῶν ὀρῶν.* Nè l'uno nè l'altro concetto trova dove attaccarsi. Ma ciò che si comprende, non ostante le deficienze del periodo, è questo che siccome *κορυφαί* addita un *κορύβαντες* che manca, così *πόδες* doveva servire a spiegare un precedente *Ἰάποδες*, nome che forse dava offesa al copista per l'insolito ambiente in cui figura qui. I Japodes o Japudi, altrove menzionati dal geografo, popolo nordico dei paesi Balcanici, sono generalmente riconosciuti identici agli Japigî entrati in Italia (1).

Le ragioni per cui si volle introdurre questa nazione, stanno in fatto nei limiti dell'Apulia, ossia nei paesi che avevano relazioni siano vere siano presunte dell'Apulia con l'isola di Creta o con altri paesi dei Cureti. Si può pensare prima alle danze (conf. *διπόδια*, *tripudia*), caratteristico mitologico degli *Ἰάποδες* in Apulia. La favola dei pastori e delle ninfe ballanti con un Pane o Satiro in mezzo lo addita; essa ci presenta un simile aggruppamento come il noto frammento attribuito ad Esiodo (2); e forse è degno di attenzione il fatto che le ninfe salutano i pastori Apuli gridando loro *ὦ κοῦροι* invece di dire *ποιμένες* o *νεανίαι*, come ancora nell'estratto in prosa di Antonino Liberale.

Questa interpretazione, è vero, non è quella che ci dà Strabone. Ma anche la sua (*πόδες* = *ὑπωρεία*), che fa derivare il nome dalla pianura, e che pare non convenga ai montani, quali furono in origine gli Iapodi, bene si spiega studiando le condizioni dell'Apulia. Ivi cioè i *Πεδίκολοι* o, come spesso si scrive questo nome, *Ποιδίκολοι*, abitano tra le *Messapia arva* e il ' tavoliere di Foggia '. Essi, nella tripartizione in Daunii, Pencezii, Messapii, si lasciano

(1) Ved. sopra pag. 19.

(2) Fr. 28 Markscheff. — Strab. X 471.

Ἐξ ὧν οὔρειαι Νύμφαι θεαὶ ἐξεγένοντο,
Καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν
Κουρῆτές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες.

da parte ed in genere convengono coi Peucezii, senza però identificarsi con essi (1). Per quanto si vede il nome di Peucezii è di senso più esteso, che si espande fin sui monti; invece, quando si parla dei Poedicoli con più marcata precisione, si comprende ciò che più brevemente risulta anche da Strabone: trattarsi cioè degli abitanti della costa, eccettuate le Murge, specialmente quelle fra Egnazia e l' Ofanto.

Se si riflette che di Peucezii si parla anche in contrade ove essi, in tempi anteriori, potrebbero aver abitato benissimo, che di Pedicoli o Poediculi all'incontro fuori dell'Apulia non evvi traccia alcuna, a meno che con Kiepert si voglia pensare a *Poedicum* sul confine della Pannonia e del Noricum, potrebbe credersi che questi ultimi, i quali anche presso Plinio (III, 101) stanno come gente Illirica non diversa di razza dai Japigi, non avessero un nome individuale, ma si chiamassero semplicemente *Πεδιεῖς* quali abitanti della pianura (2).

E ciò, se anche non fosse la verità, sembra però essere il senso nascosto delle parole corrotte di Strabone. In ogni caso bisogna accennarlo, sperando che da questo punto possa uscire un po' più di luce, sebbene per il momento cresca forse il numero delle quistioni.

In fondo anche presso Strabone si tratta dell'antica identificazione di Cretesi ed Appuli, ipotesi emessa da Erodoto sotto la immane forma di un'emigrazione generale di quasi tutti i Cretesi verso l'occidente. Chiunque oggi si occupa di questo spinoso problema dovrà prendere il suo punto di vista un po' più alto o più distante che non poterono fare gli antichi. Anzitutto egli farà ricordare che non vi è più contatto con l'isola di Creta che con altri paesi greci, dai quali i Cretesi stessi una volta si dipartirono. Qui però dobbiamo occuparci solo di ciò che ci insegnano i ritrovamenti ceramici. Ed a questo tema dopo breve giro ci vedremo ricondotti.

(1) Il Kiepert, *Geogr.* p. 450, 3, poco bene tenta di identificare i due nomi, e Keller, *Lat. Volksetym.* p. 183, troppo condiscendente si è mostrato a siffatta tesi.

(2) Per la formazione del nome conf. *incola*, *βουκόλος*, *αἰπόλος*, *ἀμφίπολος* ($\pi = \kappa$), *εὔκολος*, *δύσκολος* ecc. Cfr. G. Curtius, *Gr. Etymologie*4 p. 463.

I numismatici fanno osservare, senza però tirarne conclusioni, che la monetazione della Cretese Hierapytna va d'accordo in modo sorprendente con quella degli A é n i a n i. Tale concordanza fra due paesi così distanti pare non sia spiegabile se non da vera affinità con relazioni antichissime non mai neglette, sebbene esse comincino ad apparire soltanto in tempi relativamente tardi (circa l'anno 300) con la coniazione autonoma di questi paesi. Gli Eniani, uno di quei popoli della Grecia settentrionale che rimasero presso a poco intatti dallo sviluppo storico dopo le grandi migrazioni. abitavano prima la Tessaglia più settentrionale, e soltanto dopo molti giri nella Grecia media, che li portarono anche al golfo di Crissa e Cirrha, essi presero posto definitivo sul lato nord dell'Oeta con la capitale Hypata.

Le loro tradizioni tramandateci da Plutarco (*Quaest. gr. XIII*) trattano di culti e costumi antichissimi, cioè dell'epoca in cui la fronda era ancora l'arma principale e una pietra avvolta, chiamata allora *πτωχικὸν κρέας*, fu sacro simbolo di Apollo ovvero Zeus (vedi Plutarco). In quel nome, nonostante la metamorfosi leggendaria, sembra nascondersi un nome proprio, forse lo *Πτώϊον* con le vicine vette dello Hypatos e del Messapios, e la città di Anthedon, donde secondo la tradizione avrebbe incominciato la migrazione Messapica ([1]), la quale si diresse verso l'isola di Creta e verso l'Apulia. Le più antiche sedi, con quelle dei Bottiei ([2]), possono forse segnarsi con le città di Pella, Pydna ed Ainea. Dal qual punto non vi è che un passo agli Edoni, ai quali pare si riferisca *Ἀνθηδών*, la così detta città ' Tracia ' (Lycophr. v. 754), ed ai Brysai ed Haleti del Pangaion (Plin. *n. h.* IV. 40), i quali si ritrovano nel cuore di S p a r t a in un ambiente del tutto preellenico (Paus. III. 20). Ivi troviamo strette, l'una accanto all'altra, *Ἀλεσία*, *Ταλετός* e *Βρυσεαί*, paese sparito; poi una divinità chiamata *Μεσσαπεύς* (Zeus), presso un fiumicello *Φελλία* e probabilmente presso il paese *Μεσσαπέαι* (Theopomp. fr. 274) e sulla cima del monte i sacrifizi di cavalli in onore di Helios, quali dai Sallentini si facevano al Menzana ([3]). Con ciò tocchiamo uno dei centri del

([1]) Strab. IX 405, Paus. IX 22.
([2]) Ved. sopra pag. 19.
([3]) Cfr. Mommsen, *Unteritalische Dialekte* p. 70.

problema Messapico. In fatto, attraverso tutta l'Ellade restano ancora le traccie di una popolazione esistita pure in Apulia e che dal linguaggio si mostra nè Greca, nè Italica.

Basta, prescindendo dal locale Spartano con la sorgente Messeïs, rivolgere lo sguardo all'antico paese di Messa, situato sulla punta meridionale del Peloponneso. Il nome di questo paese ben presto sparito *κατ' ἀποκοπήν* si crede significare Messenia; (Steph. Byz.). In fatto però tuttora il locale tiene il nome *Μεσσαπό* (1). La medesima divisione si trova sul lato Italico. Ivi pure fra Taranto e Brindisi l'una presso l'altra si trovano le città Messapia (2) e Messenia (oggi Mesagne); fenomeno che ricorre poi alle sbocche del Po, ove la città di Adria (Etym. M. s. v.) si presenta con l'eroe Messapios, e Ravenna col canale '*Padusa quondam Messanicus appellatus*' (Plin. III 119). Sicchè, se da una parte pare si confermi ciò che già lo Studniczka (*Kyrene*, p. 175 sg.) ha provato con le tradizioni di Phalanthos, l'esistenza cioè in Messapia di una popolazione predorica, acheo-arcadica, s'intravede altronde la vastità del problema: la possibile estensione della civiltà Appulo-Messapica, la confusione con gli Japigi, venuti dal nord, ecc.

La necessità di sfiorare qui siffatte questioni sarebbe chiara senz'altro, se la congettura del Dümmler (3), che Aineas fosse l'eponimo degli Eniani, trovasse appoggio nei fatti; ma tale ipotesi finora non trova la sua dimostrazione se non per la via della Puglia e forse del Peloponneso, via che per ora non posso seguire.

Ciò che importa qui si è la dea col pettine strettamente collegata con Aenea. Nello scolion Hom. B 820 si annota al nome *Ἀφροδίτη· ταύτης τὸ ἄγαλμα πλάτιονσι κτένα φέρον*, particolare della sua rappresentazione che appena in tal modo si sarebbe accentuato e generalizzato, se esso non fosse, come nello scolion di poi si fa, messo in relazione speciale coi Romani e con Enea. Il culto Romano, cui allude lo scolion nel luogo classico di Servio (*Aen.* I. 720), è specificato con quello della *Venus calva*. L'identità risulta specialmente da Serv. II 632, dal quale passo di più poi risulta che nel luogo precitato è proprio il culto della *calva*

(1) Cfr. Bursian, *Griech. Geogr.* II 152.

(2) Il Corcia, Storia della Sicilia, III, ammonì di non alterare il passo di Plinio *n. h.* III. 100.

(3) Presso Studniczka, *Kyrene*, p. 195.

o un altro simile cui si riferiscono le parole giunte in fine: *apud Cyprios Venus in modum umbilici vel ut quidam volunt metae colitur*. Onde segue anche questo, mi pare, che il nome di *calva* non è originale, ma latinizzato da altra lingua.

All'Apulia tocca anche la storia della *Venus verticordia* (1), nella quale lo κτείς fa le sue parti assai manifeste come simbolo mistico, come le faceva qual simbolo mistico nelle feste delle donne greche, p. e. nelle Tesmoforia (2).

Oltre a questi vi era in Apulia un culto di Venere sul capo Leuca, il quale ben presto venne oscurato da quello di Athena (3), e massima poi in quella contrada, dalla quale abbiamo preso le mosse nella vicinanza di Putignano. Ivi, cioè fra Conversano e Castellana, era un tempio molto frequentato che diede nome alla *statio ad Veneris*. Venendosi ora a sapere che Conversano prima ebbe un altro nome, il quale si mantenne fino al medio evo, cioè *Cupersanum* (4), con ciò s'intenderà che la dea qui chiamavasi Cupra, cioè col nome medesimo col quale veniva chiamata nel Piceno. E così si comprende presto perchè del culto ciprio si fa menzione appunto presso la *Calva*. Siccome però questa fu la dea col pettine, il nome Conversano mediante metatesi sarà nato da Corvansano, unendovisi il significato di *Verticordia*; e *Calva* si spiegherà da *Carva* o *κάρβαν*, cui viene luce dalla serie Carovigno, Carbonara, *κάρβανα* (5).

Dopo tutto ciò non sarà da sorprendere, qualora si afferma che la ceramica della Puglia media si serva con tanta predilezione dell'ornamento del pettine. Non importa molto che questo ornamento quasi sotto gli occhi nostri si sviluppi da altra figura, seppure viene un tempo, dal quale esso si presenta chiaramente da pettine conservando costantemente tale caratteristica.

La svastica, di cui si presenta il tipo perfetto, potrebbe essere importata. Essa fa il suo apparire quasi contemporaneamente col tipo

(1) V. Preller-Jordan, *Röm. Myth.* I, 446. Il nome stesso della famiglia *Elvia* forse sta in connessione colla parola Appula *Elpi*.

(2) Callimaco fr. 308 Schn., *Anthol. Pal.* V 132; Poll II. 174: *Etym. M.* Θεσμοφ.

(3) Cf. Corcia, Storia d. Sic. III, 425. Differisce l'opinione del Pais I 555.

(4) Domenico Morea, Chartularium di Conversano I (dal 815 d. Cr. in poi), Montecassino 1892.

(5) Cf. anche il popolo dei Carbelas sul Pangaion Plin. IV, 44.

del pettine quasi pienamente sviluppato. In tale unione esso può aver valore di simbolo, come nella Grecia settentrionale, ove l'ha conservato lungo tempo: così le monete di Mesembria hanno la leggenda *Μεσ* con aggiunta la svastica, la quale quindi significherebbe ἡμέρα, ἥλιος (1). Con ciò saremmo ricondotti alla vicinanza di un'antica città di Enea, quale è Ainos, sulla costa della Tracia.

Non ometto qui, riguardo al pettine, di far osservare che tale simbolo di una dea dal Petersen (Bullett. di paletnol. ital. XXXIII, p. 81) venne riconosciuto in figure molto antiche della Beozia.

Si sa poi quanto è facile trovare pettini di vario materiale, non tutti fatti per servirsene in realtà, ma anche per portarli come amuleti, tanto nei paesi dell'Istria quanto nell'Italia settentrionale.

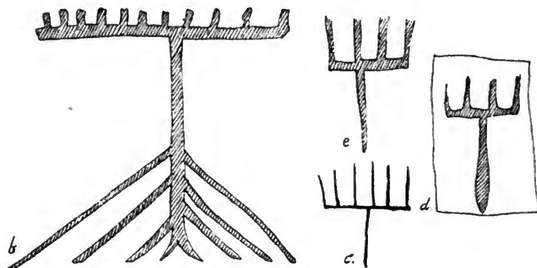


Fig. 20.

E qui finalmente è il luogo opportuno onde spiegare la figura singolare che si vede su parecchi dei nostri vasi, cioè quel trinchetto con maggiore o minor numero di punte, piantato sopra base triangolare. Sopra alcune urne (2) essa ha due sporgenze verticali all'estremità di ciascun braccio, e ne ha una soltanto sopra un'urna che qui non abbiamo raffigurata (3). Appena osservato questo tipo noi potremo sovvenirci di alcuni simboli, o, per meglio dire, di alcuni

(1) Brit. Mus. *Catal. Thrace*, pag. 132, 4.
(2) No. 5 e compagno.
(3) Bari Mus. 3715; da Montrone.

idoli primitivi, come quelli che si vedono sopra alcune stele neopuniche nonchè quelli che si vedono più verso il nord, come per esempio, ad Este ([1]) noi li troviamo quali amuleti, o esemplari rappresentanti figure di donne, come sul vaso di Oedenburg ([2]), ove si scorge che la testa fu nello stesso modo trascurata. Con tale idea però sarebbe incompatibile l' urna n. 6,ove tutta la linea trasversale è piena di punte come lo sarebbe un candelabro: fig. 20 *b*. E qui non si può pensare a un pettine, ma bensì dappertutto a un trinchetto impiantato, ciò che risulta senz' altro da quei vasi Appuli, ove l'oggetto in quistione si vede munito di manico ed isolato, cioè senza base; così fig. 20 *c*, graffiato al di sotto di una coppa Cegliese (Bari Mus. 773) e fig. 20 *d*, *e*, dipinto due volte sul manico di un askos Carosino (Bari Mus. 2298).

Gli esempî riprodotti, pare, non lasciano alcun dubbio che sopra i vasi predetti la troppa brevità e la troppa larghezza dell'oggetto non possa essere decisiva e forse non si debba attribuire ad altro che ad una imperfetta caratteristica.

Sopra uno dei vasi di stile Appulo del nord ([3]), trovati nell'Istria, avente un rettangolo a guisa di finestra, si vedono, in direzione perpendicolare due oggetti di questo genere; con le punte in giù, ciò che con ogni probabilità risulta dalla piccola piramide di argilla (uno dei cosiddetti pesi) di Megara Iblaea ([4]), ove siffatta figura, appoggiata sulle punte, dirette in giù, al manico si vede munita di asta trasversale.

La figura di un tridente impiantato, se così possiamo chiamare il trinchetto ([5]), nel modo più naturale, credo, si spiegā dalle condizioni della Tessaglia settentrionale, specialmente da quelle dei Perrebi, antichi vicini degli Eniani, ove uno degli autoctoni, Ceneo, nemico e rivale di Apollo, nella sua superbia (in questo modo cioè si caratterizza lo stato di cose più antico) si dice che abbia piantato la sua lancia come sacramento e aver forzato la gente a far giuramento su questa ([6]). La trinchetta stessa e

([1]) C. Hoernes, *Urgeschichte der bild. Kunst*, Taf. X, 12.

([2]) Cf. Hoernes l. c. tav. XXX 1-2.

([3]) Amoroso, Le necropoli preistoriche dei Pizzughi. Atti e Memorie d. Soc. Istr. V fasc. 1, 2. tav. V 1.

([4]) Hoernes, *Urgesch. d. B. K.* p. 474.

([5]) Essa si allarga talvolta anche sugli arcaici *pinakes* di Corinto.

([6]) Cf. Schol. di Apoll. rod. I 57.

la sua apparizione in Apulia non sarà più sorprendente dopo tutto ciò che da altri fu esposto intorno a Phalanthos (Messap. *Βαλεθας, Ϝαλεθος*) quale eroe predorico di Brindisi e di Taranto, ed intorno alle di lui vestigia in Tessaglia e Creta accompagnate sempre dal tridente. Giacchè puranche l'emigrazione dei Messapî da Anthedon sta in diretta correlazione con Glaucos Pontios. Financo il Messapus di Virgilio è figlio di Nettuno.

Da queste circostanze, se si traducessero nel Greco, risulterebbe una unione dei culti di Aphrodite e di Poseidon tale quale esistette in Messene, in Aigion, nell'Arcadica Orchomenos ed in Corinto [1].

M. Mayer.

[1] Cfr. Welcker *Griech. Götterlehre* II, 706.



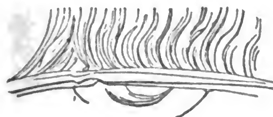
IKONOGRAPHISCHE STUDIEN (1)

XIV. Maussollos Fürst von Mylasa, Satrap von Karien.

Vor Jahren lernte ich aus einem Abguss Imhoof's, eine Münze von Kos, aus der Sammlung Waddington (2) kennen mit dem bärtigen Herakleskopf, der eine merkwürdige Aehnlichkeit mit den Zügen des damaligen Beherrschers der Insel (3), mit Maussollos zeigt. Bei einem Besuch des Britischen Museums, im J. 1885, fand ich dazu ein verwandtes Exemplar (4), das aber in der Prägung weniger vollständig gerathen ist.

Ich habe damals diese Bemerkung als eine immerhin ganz hübsche, aber ohne weitere Bedeutung aufgehoben, und würde jetzt kaum dazu kommen sie zu veröffentlichen, wenn sich die Sachlage nicht etwas verschoben hätte. Damals galt die bekannte Statue fast allgemein als integrirender Bestandtheil des Viergespannes

(1) S. Röm. Mitth. 1898 XIII S. 60. Dort ist auf Seite 61 das Stirnhaar des Londoner Homerkopfes auf den Kopf gestellt, dasselbe wird deshalb hier richtig gestellt gedruckt.



(2) Babelon *Inventaire de la coll. Waddington n.* 2720. Paton und Hicks *the Inscriptions of Cos,* S. 305.

(3) Paton und Hicks, a. a. O. S. XXIX.

(4) *Catalogue, Caria and Islands Pl.* XXX, 6.

vom Gipfel des Maussolleums und deshalb sebstverständlich als Maussollos; jetzt da Percy Gardner [1] überzeugend dargethan hat, dass sie von diesem Viergespann nicht herrühren kann, ist jener Name ihr freilich von niemand streitig gemacht, aber thatsächlich ohne jegliche Begründung geblieben. Unter diesen Umständen kann meine Bemerkung willkommen sein um die gemeingültige Benennung zu stützen.

Ich stelle hier eine Profilansicht des Statuenkopfes neben ein Exemplar des gewöhnlichen Typus und jenes mit den angeähnelten Zügen aus der Sammlung Waddington. Es leuchtet ein, wie gross die Uebereinstimmung ist. Dieselbe spricht sich besonders aus in der kräftigen Stirne und in der Weise, wie sich daran die starke Nase anschliesst. Zwar scheint die Münze eine breitere Nasenspitze zu zeigen als der Marmor; aber diesem fehlt die Nasenspitze, die am Abguss wohl zu schmal restaurirt ist. Ein etwas kräftiger Nasenknopf, würde die Nase ungemein beleben. Freilich ist es nur in der Profilansicht dass die Restauration zu tadeln wäre, sonst stimmt die Form zum Münzbilde.

Ebenso stimmt die hoch und rund gezogene Braue vorzüglich, und scheint das Auge in der Profilaufnahme viel kleiner als an der Münze, so belehrt uns auch hier wieder das Original, dass ein sehr weit geöffnetes, gross scheinendes Auge, von dem Stempelschneider naturgetreuer wie von einer Profilphotographie wiedergegeben wird. Auch Lippen- und Schnurrbart des, im Vergleich mit den anderen Zügen, kleinen Mundes sind noch verwandt. Nur der Kinnbart scheint am Marmor kürzer geschnitten zu sein als im Münzbilde; aber auch dieses kann nur Schein sein, wenn man darauf achtet, wie am Koloss zwar kurze aber doch bestimmt getrennte Locken angedeutet sind, die im Münzbilde, im Stil jener Zeit, kaum viel anders wiedergegeben werden konnten, als wie geschehen ist. Es gilt ja nicht die Frage, ob der Münzstempel nach der Statue, sondern ob beide nach der Person des Maussollos gearbeitet sind.

Was schliesslich auch hier wieder den Ausschlag geben muss, ist der Eindruck der ganzen, grossen und grossartig aufgefassten

(1) *Journal of Hellenic Studies* XIII S. 188. Die Argumente, die Oldfield *Archaeologia* 55, 2. S. 365 f. dagegen anführt, sind ungenügend. Die Statuen bleiben zu klein für die Pferde.

Züge und breiten Formen, ein Eindruck, den ich nicht besser anzudeuten weiss als durch den Verweis auf durch eine Lupe gesehene Formen.







XV. Alexander III König von Makedonien.

Dieser und der nächstfolgende Aufsatz, verdanken ihre Entstehung einer Anregung meines Vaters und einer gemeinschaftlichen Ueberlegung, wobei ihm in diesen numismatischen Dingen selbstverständlich der Hauptanteil zukommt.

Die Ikonographie Alexanders lässt, so wichtiges und vorzüglich bearbeitetes Material wir auch besitzen, doch noch eine eingehende Untersuchung vermissen über das was aus den eigenen Münzen des Königs über sein Aeusseres zu ermitteln wäre.

Die Münzen nämlich mit den Ammonshörnern die, wie allgemein anerkannt wird, wenigstens zum Theil die Züge Alexanders zeigen, sind bekanntlich erst von Lysimachos geprägt worden. Die Münzen mit der Elephantenhaut, die auch als Bildnisse Alexanders gelten, und auf die wir unten zurückzukommen haben, rühren von Ptolemaios Soter her; hier handelt es sich um den Heraklestypus der bei Lebzeiten des Königs geprägten Münzen.

Das was für und gegen die Anschauung zu sagen ist, wonach man in jenem Herakleskopf das Bild Alexanders erkennt, hat schon L. Müller (1) ausführlich erörtert. Imhoof hat die Hauptsachen dieser Ausführungen, höchst vorsichtig kurz so formulirt (2): « Auf einem von Agathokles in Baktrien zur Erinnerung an Alexander geprägten Tetradachmon (der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts vor Chr.) erscheint dieser mit dem Attribute des Herakles, dem Löwenfelle (Gardner, *Num. Chronicle* 1880. Taf. X. 1) und ebenso in der Kaiserzeit, auf makedonischen Bronzen (3), einem anderen (4) Goldmedaillon mit identischem Revers (Taf. X der *Revue Num.* 1868) und Contorniaten. Es ist daher die Annahme, auch der Kopftypus der sogenannten Alexandermünzen, derjenige des jugendlichen Herakles, sei für ein Abbild Alexanders gehalten worden, nicht durchaus zu verwerfen. »

Weiter geht Koepp (5) « Dann sah man in dem Herakleskopf der Silber-und Kupfermünzen den Kopf des Königs mit dem Abzeichen seines Ahnherrn. Dieses Costüm konnte nicht befremden, und Münzen der römischen Kaiserzeit, die demselben Kopf

(1) *Numismatique d'Alexandre le Grand* S. 12 f.

(2) Gr. Porträtköpfe S. 14.

(3) Denen sind jetzt die Bronzen von Apollonia Mordiaea hinzuzufügen (*British Museum, Catalogue, Lycia* etc. *Pl.* XXXIII, 1 und 5) wo der Typus als Alexander, Stifter der Stadt bezeichnet wird und, merkwürdiger Weise, nicht eine beliebige Alexander-Münze copiert ist, sondern eben ein Exemplar derjenigen Classe, die wir bald zu erwähnen haben.

(4) Zu wissen aus dem Funde von Tarsos.

(5) Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen, 52. Winckelmanns-Programm.

die Inschrift *Ἀλεξάνδρου* beifügten, scheinen die Deutung zu beweisen; ja man konnte sich auf Münzen des Alexander Balas aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., die den Kopf dieses Fürsten in derselben Tracht zeigen, berufen als auf Zeugnisse dafür, dass schon damals der Herakleskopf als das Bildnis Alexanders galt. Aber der Herakleskopf kommt, wie bereits Eckhel gesehen hat, schon vor Alexander auf makedonischen Münzen vor und kann also unmöglich ursprünglich als Bildnis des Königs gemeint sein; und dass die Diadochen erst erheblich später den eigenen Kopf auf ihren Münzen zu prägen beginnen, und dass das Bildnis der Scheinkönige der Zwischenzeit auf den Münzen fehlt, spricht dafür, dass hier Alexander nicht mit seinem Beispiel vorangegangen war. Einige Numismatiker wollten, wie auch Visconti, wenigstens auf den Prägungen einzelner Städte die Züge des Herakles denen des Königs angeähnlicht finden. Wer die, bei der Zahl der Prägstätten, sehr begreiflichen Verschiedenheiten des Herakleskopfes überblickt, wird diese Möglichkeit nicht durchaus bestreiten wollen; aber sie kann an der Thatsache, dass der Kopf Herakles darstellt und einen überkommenen Typus wiedergibt, nichts ändern und ist für die Ikonographie Alexanders wertlos.

Wertlos nun scheint mir jene Aehnlichkeit keineswegs, und sie kann es auch nicht sein, wenn man darauf achtet, welche Stücke am meisten Uebereinstimmung mit den anerkannten Typen aufweisen, worunter neben der Herme des Louvre, mit der modernen Nase, und dem Mosaikbild der Alexanderschlacht, der wundervolle Kopf der Perserschlacht, am s. g. Alexandersarkophag, die erste Stelle einnimmt (1). Es sind dies nämlich mehrere Münzen der zweiten Klasse Müllers (2), die nicht, wie er meinte, nach Kilikien hingehören, sondern eher nach Syrien oder Mesopotamien, jedenfalls mit zu den ältesten Prägungen dieses Typus zu rechnen sind. Ein Monogramm scheint sogar auf Damaskus, wo Alexander zuerst durch Parmenion in Besitz von grösseren Schätzen gelangte (3), zu weisen.

(1) Damit man nicht wegen des Löwenhelmes dieses Kopfes geneigt sei an einen Zirkelschluss zu denken, weise ich darauf hin, dass dieser Kopf dem Ammonskopfe der Lysimachosmünzen am nächsten steht.

(2) Ein schönes Exemplar bei Head *Guide Pl.* 27. 7.

(3) Arrianus *Anabasis* II, 11, 10.

Besonders zu vergleichen ist die Nase, die. wie aus dem Mosaik, dem Sarkophag und den Lysimachosmünzen hervorgeht, ein ziemlich starkes Nasenbein sehen lässt und von da zur Spitze ganz leise eingebogen ist (1), das hochliegende Auge auch und der kleine Mund mit der kurzen Oberlippe, eine allgemeine Aehnlichkeit endlich, die nicht sehr weit geht aber doch genügt, um augenblicklich die Exemplare dieses Typus auszusondern aus der grösseren Masse, der die Aehnlichkeit fehlt, wie sie in der Hauptsache die anderen Klassen Müllers bilden.

In einer Beziehung aber weicht der Münztypus ganz bestimmt von dem bishergenannten Bildnisse Alexanders ab, indem diese die Züge edel und fein, ja beinahe etwas mager zeigen, der Herakleskopf dagegen grob kräftig und schwer, mehr sogar als es aus künstlerischer Rücksicht der Heros verlangt. Das ist auch nicht die Fülle der Formen, die uns die Münchener Statue in einem Bilde der blühenden Jngend des Königs zeigt, sondern eine Fettablagerung, die die Züge vergröbert und an deren Entstehung Ausschweifungen nicht fremd gewesen sein mögen. Mehr als die eben genannte Gruppe zeigen noch diese Eigenschaft die Münzen (der dritten Classe) die Imhoof der Münzstätte Babylon und der letzten Lebenszeit Alexanders zugewiesen hat (2). Bei diesen hat denn auch die Aehnlichkeit mit den genannten Bildnissen des Königs wieder einiges eingebüsst.

Absichtlich habe ich bis jetzt noch unerwähnt gelassen ein Bildniss, das hier zu vergleichen ist, dasjenige nämlich in der Löwenjagd des Alexandersarkophags (3), das auffallend dieselben Abweichungen vom gewöhnlichen Typus aufweist wie diese Münzen. Auch hier sind die Formen schwerer, stärker, gröber, voller, besonders an Wangen und Nase. Stirne und Augenhöhlen haben sich

(1) Es liegt besonders an dem Fehlen dieser Nase, dass die Herme das *ἀρρενωπόν* vermissen lässt, welches doch in den Werken Lysipp's nach Plutarch (*d. Alex. magn. s. virt. s. fort.* II 2) nicht fehlen darf und in den Lysimachosmünzen sowie am Sarkophag zu erkennen ist. Das *λεοντῶδες* spricht sich ja auch in der Herme sehr klar aus in dem mähnenartigen Wuchs der Haare an der Stirne.

(2) Numismatische Zeitschrift 1895 S. 4. Taf. I. 3, 4.

(3) Hamdy-Bey u. Th. Reinach *la Nécropole de Sidon Pl.* XXX.

am wenigsten geändert; der Mund lässt sich noch vergleichen, besser aber mit demjenigen der Reiterstatuette aus Neapel (¹).

Wann war überhaupt Lysipp, auf welchen Koepp den Typus der Herme zurückgeführt hat, in der Lage Alexander nach dem Leben zu bilden? Hat der König ihm gesessen vor seinem Aufbruch gegen die Perser im J. 334, als er 22 Jahr alt war, oder soll man glauben dass Lysipp ihm im J. 332 nach Aegypten, im nächsten Jahr nach Babylon nachgereist wäre? Er wird ihm doch auf keinen Fall nach Gedrosien und Indien gefolgt sein, und für die Rückkehr nach Babylon im J. 323 ist das Bild jedenfalls zu jugendlich.

Ich sehe in der Herme überhaupt nichts, was der Annahme widerspräche, dieses Bild sei noch in Griechenland oder Makedonien entstanden, ja es scheint nichts der Vermuthung im Wege zu stehen, dass Lysipp, der in Sikyon lebte, den König bei seiner Anwesenkeit in Korinth im J. 336, also 20 Jahr alt, zuerst und vielleicht zuletzt nach dem Leben gebildet hat. Als er zwei Jahre später, nach der Schlacht am Granikos die *turma Alexandri* darstellen sollte, kann er den König noch leicht persönlich im J. 334 in Asien aufgesucht haben, kann sich aber auch mit einer übersandten Skizze von anderer Hand (²) geholfen haben. Jedenfalls zeigt die Neapeler Bronze, die wahrscheinlich jene Reiterstatue wiedergibt, schon reifere Formen als die Herme.

Für die spätere Ikonographie des Eroberers von Asien wären somit die bei seinem Leben geprägten Herakleskopfe der Münzen, die im Altertum allgemein als Bildniss Alexanders galten (³) und der Kopf der Löwenjagd, vorläufig unsere einzige Zeugen. Aber mit diesen zeigt eine merkwürdige Uebereinstimmung ein unbärtiger, kurzgelockter Kopf des Lateran (⁴) mit Königsbinde

(¹) Visconti *Iconographie Grecque* T. 39, 4; Koepp a. a. O. S. 27.

(²) Apelles malte damals den König zu Ephesos.

(³) Ein analoger Vorgang ladet zur Vergleichung ein. Es gibt von Rembrandt Selbstbildnisse die Menge; und doch kennen weitere Kreise ihn besonders aus der Radirung, wo er an seinen natürlich wallenden Locken, deren Umrisz noch erkenntlich bleibet, längere Sträne anradirte. So scheint auch im späten Altertum Alexander am meisten aus dem Herakles-Bildnisse bekannt gewesen zu sein.

(⁴) Benndorf-Schöne no. 236: Arndt Gr. u. R. Porträtköpfe no. 351, 352.

und wachsenden Stierhörnern, sowohl im Bau wie in den Zügen und sogar im wuthschnaubenden Ausdruck. Leider ist an diesem Exemplar die ganze Nase modern und wäre eine besser erhaltene Replik sehr erwünscht zum Vergleich. Aber schon jetzt wage ich es auf dieses Werk hinzuweisen, da der sich mir immer stärker aufdrängenden Aehnlichkeit keine einzige Form widerspricht.

Allerdings wüsste ich nicht, dass Alexander sonst so mit wachsenden Stierhörnern dargestellt wäre, aber dem Eroberer von Indien möchte man meinen, komme dieses Dionysische Attribut wie keinem andern zu.

XVI. Alexander IV. König von Makedonien.

Einen Typus, den Imhoof (1) noch als, sei es auch idealisirten, Alexander gelten lassen will, den Kopf mit den kleinen Ammonshörnern und der Elephantenhaut, haben wir bis jetzt ganz ausser Acht gelassen. Es scheint nämlich einleuchtend, dass der Kopf nicht so sehr idealisirt ist, als vielmehr viel zu jugendlich um Alexander den Grossen darstellen zu können, und dass er, trotz einer gewissen Aehnlichkeit, jemand anders darstellt. Vor allem ist die Profillinie verschieden, was zunächst an der flachen Stirne und dem ungebrochenen Verlauf der Nase liegt, aber auch an dem Stand, den das Untergesicht dem Oberkopfe gegenüber einnimmt. Wen dieser Knabenkopf mit dem Ammonshorn und der Elephantenkappe und Aegis, und bald auch mit einer Art Diadem (2), darstellen kann, wird kaum fraglich sein, wenn man bedenkt, dass Ptolemaios diese Münzen mit der Aufschrift *Ἀλεξάνδρου* schon prägen liess während der Zeit, da er im Namen Alexanders, des Sohnes der Roxane die Herrschaft führte, d. h. nach den Aegyptischen Königslisten, bis er selber im J. 305 den Königstitel annahm (3).

Die ältere Serie, der meistens noch das Diadem fehlt, und deren Rückseite den Zeus der Alexandermünzen zeigt, setzt Poole

(1) Gr. Porträtköpfe S. 14.

(2) Die Köpfe der Bronzemünzen (Imhoof Taf. II. 2), denen die Elephantenhaut fehlt, zeigen durch das Fehlen der Schleife, dass dieses Diadem kein Königsdiadem ist. Vielleicht weist es auf Vergötterung.

(3) Lepsius Königsbuch XXXII. III.

noch während des Lebens des jungen Alexander an, nach dem Tode des Philippos Arrhidaios (317), also von 316-11; die zweite, der das Diadem nicht fehlt, und deren Revers schon die Athene des Ptolemaios zeigt, schreibt er zweifelnd dem Interregnum zu (1). Eine seltene Münze (2) aber, die noch den Zeus der Kehrseite und doch das Diadem hat, zeigt durch den Adler auf dem Blitz, das Königssymbol des Soter, dass sie erst nach 305 geprägt worden ist. Auch das Fehlen des Wortes *βασιλέως* bei dem Namen Alexanders macht es fraglich, ob nicht eher der ganze Typus erst nach dem Tode des jungen Königs entstanden ist und ihn von Anfang an vergöttert darstellt.

Auch hier besitzen wir ein Mittel der Controle, das leider aber nicht ganz so unzweideutig scheint, wie man wünschen könnte. Es ist die kolossale Statue in aegyptischer Königstracht, die Maspero, *Archéologie Egyptienne,* S. 229 fig. 202 abbildet als im Museum zu Boulaq befindlich. Wahrscheinlich ist das Werk jetzt im Museum von Gizeh, dessen Catalog mir aber nicht zugänglich ist. Baedeker (3) verzeichnet diesen Koloss nicht.

Nach den Worten Maspero's zu urtheilen, soll das Werk noch fast durchaus aegyptisch sein und kaum hie und da die Spuren von griechischem Einfluss vermerken lassen. Nach der zwar kleinen, aber scheinbar sehr charakteristischen Abbildung würde man geneigt sein, den Kopf für nicht allzu aegyptisch zu nehmen. Das sehr kurze Untergesicht, Kinn und Mund, mag auf aegyptische Gewohnheit zurückzuführen sein, das sehr grosse Auge, an Alexandrinische Mode, wie wir sie aus den späteren Ptolemäer-Münzen und den süditalischen Fresken kennen, gemahnen; im übrigen scheint doch das Gesicht einen durchaus griechischen Typus zu haben, der sich mit dem Münztypus wohl vergleichen lässt. Besonders achte man auf die Profillinie, die, wie wir gesehen, für das Münzbild charakteristisch ist und an dem Koloss sich wieder findet. Die gerade Nase sitzt in derselben Weise an der flachen Stirne; der kleine Mund ist ganz ähnlich, nur am Koloss vielleicht noch kleiner, wie auch das Kinn; ja die Formen sind am Koloss über-

(1) *Cataloque of Greek Coins, The Ptolemies* S. 1 ff.
(2) A. a. O. Taf. XXXII. 2.
(3) Unteraegypten III. Auflage 1894.

haupt weniger voll; aber nirgends finde ich Abweichungen, die unserem Vorschlag widersprechen. Das Haar der Statue hängt schlicht nieder, und so auch das Haar des ersten Münztypus, da wo es unter dem Ammonshorn hervortritt; erst im zweiten ringelt es sich um das Stirnband, und an dem unbedeckten Typus der Bronzen ist das Haar zwar nicht so schlicht wie am Koloss, aber doch viel schlichter als an Alexanderköpfen. Viel darf dabei einer- und andererseits auf Rechnung der verschiedenen Auffassung der Stempelschneider und des aegyptischen Bildhauers geschrieben werden, aber jedenfalls wäre für eine sichere Beurtheilung eine bessere Publication des merkwürdigen Werkes sehr erwünscht. Es wäre doch wichtig, ein sicheres Bildniss zu kennen von dem unglücklichen Knaben, in dessen Antlitz sich die königlichen Züge seines Vaters mit der wunderbaren Schönheit seiner Mutter vermischt zu haben scheinen (1).

J. Six.

(1) Wem der Typus der Münzen nicht jung genug scheinen sollte für einen zwölfjährigen Knaben, der mag bedenken, dass die Statue keinen jüngeren Eindruck macht, und dass wohl auch in jenen Ländern ein Kind von elf bis zwölf Jahren mit einem nordischen Knaben von vierzehn bis fünfzehn zu vergleichen sein mag.

ARTEMIS UND HIPPOLYTOS

Vier Wiederholungen zählt man von einer noch unerklärten Darstellung aus dem Mythenkreise der Artemis, drei davon bei Helbig, Wandgemälde n. 253 ff. beschrieben, das vierte von Sogliano, *le pitture murali* n. 119, auch von Knapp in unserm *Bullettino* 1879 S. 108 mit Zusatz von Mau. Sie seien hier in derselben Reihenfolge **A-D** genannt, davon **A** hier auf S. 92 abgebildet.

Das besterhaltene und vollständigste ist Helbig n. 253 also **A**: im Waldgebirge liegt ein Heiligthum, kenntlich als solches an dem hohen Pfeiler. Ist auch das Cultusobjekt oder Anathem, welches oben darauf errichtet steht, nicht deutlich, so lässt doch die in **D** mit einer Binde an dem Pfeiler befestigte Fackel das Heiligthum der Waldesgöttin Artemis erkennen. In der That sitzt Artemis, sie wenigstens hier nie verkannt, rechts hinter einer niedrigen Schranke, die von jenem Pfeiler sich herzieht und als Einfriedigung des Heiligthums verstanden werden muss. Die Zackenkrone auf ihrem Kopfe, das kurze Kleid der Jägerin bei hohen Stiefeln, rechts neben ihr das an den Felsensitz gelehnte Schiesszeug und zwei Wurfspiesse kennzeichnen zur genüge die Göttin des Waldreviers. Auffallend nur grade bei ihr ist, dass ein kleiner Eros mit erhobenen Flügeln an die jungfräuliche Göttin gelehnt steht, mit ernstem Auge sie anblickend, während er einen seiner Pfeile wie spielend zwischen den Fingern hält, also dass die Spitze gegen die Brust der Spröden gekehrt ist.

Während diese, die Inhaberin des Heiligthums, die einzige Sitzende ist (1), sind drei ihrer Begleiterinnen mehr zurück stehend dargestellt, zwei weiter rechts hinter dem Felsen hervorragend, an

(1) Nach Sogliano, Mau a. a. O. sitzt auch die Dritte in **D** ähnlich wie Artemis.

welchem Artemis sitzt, die dritte weiter links neben der Schranke. Alle drei sind mit Blumen unbestimmten Charakters gekränzt; der ersten hängt auch ein Schleier von Kopf herab. Diese legt die Fingerspitzen der Rechten an den Mund; die zweite, die hinter jener



vorschaut, giebt sich durch zwei Wurfspiesse an der Schulter als Jagdgenossin der Artemis zu erkennen; die dritte hat in D einen Nimbus ums Haupt bekommen und einen Hirtenstecken in die Linke. Auch sie steht noch innerhalb des Peribolos aber zunächst dem Jüngling, der von aussen an die Schranke herangetreten, die

Aufmerksamkeit aller vier Jungfrauen auf sich zieht und durch seine Rede ihre Theilnahme in verschiedener Weise erregt.



Auch er ist Jäger, angethan mit kurzem violettem langeremligem Chiton, mit weisser oder geblicher Chlamys und hohen Stie

feln. In der Linken hat er zwei Speere, auf dem Rücken (in **D**) Bogen und Köcher. Sein lockiges Haar ist von einer Binde umwunden. Haltung und Gesichtsausdruck sind, soweit noch kenntlich, namentlich in **A** ernst und gemessen. Dass er spricht, erkennt man an der über die Schranke hin vorgestreckten Rechten, deren Zeige- und Mittelfinger, wie es scheint den Gestus der *corna* machen; und dass Liebe im spiel ist zeigt auch der halb versteckt unten im Mittelpunkt der fein zusammengeschlossenen Composition stehende Eros.

Die Kunst des Malers, der dieses Bild erdacht und zuerst gemalt hat, war aber nicht darauf zumeist gerichtet, die anmuthigen Gestalten, lauter Jugend und Liebreiz in Auge und Sinn erfrischender Umgebung des im Waldgebirg versteckten Heiligthums vorzustellen, sondern augenscheinlich galt sein bestes Können dem seelischen Ausdruck aller sechs im Bilde vereinten Personen. Wie sich Spiel und Ernst, Schelmerei und Tiefsin in Blick und Thun des Eros verbanden, das lässt sein emporgewandtes Antlitz nur ahnen, das Spiel mit dem Pfeile noch erkennen. Artemis hebt die Linke mit der gegen den Jüngling zugekehrten Innenseite. Deutlich spricht sich darin Abwehr, vielleicht Abscheu aus; aber nur dem was der Jüngling berichtet gilt die Abwehr; denn ihn selbst blickt sie dabei vielmehr mit innig besorgtem Ausdruck an. Die Verschleierte scheint, indem sei die Fingerspitzen an das Kinn und den geschlossenen Mund legt, und dabei mit ein wenig zurückgezogenem Kopfe den Jüngling scharf ansieht, zum Schweigen zu mahnen. Ganz nur innige Theilnahme, fast Liebe zu dem schönen Jäger drückt sich in Blick und Kopfneigung der Zweiten aus. Zur Vorsicht endlich mahnt die Dritte, indem sich ihre Rechte, die Innenfläche nach unten, auf den gesticulierenden Arm des Jünglings legen zu wollen scheint.

Wem fiele dabei nicht Timanthes' Opferung der Iphigeneia ein, mit der, nach Art und Verhältniss zur Geopferten, verschiedenen Färbung und Abstufung der Theilnahme, wovon ja ein schwacher Abglanz in einem pompejanischen Bilde gesehen wird? Mehr Vergleichungspunkte, scheint mir, bieten ein par Bilder Pompejis, die eine andere Composition etwas freier variieren. Es sind die von mir in der Arch. Zeit. 1863 S. 105 ff., jetzt allgemein auf Admet und Alkestis bezogenen Darstellungen, Taf. CLXXX 1 und 2. Aus

freier Natur ist hier allerdings die Handlung ins Innere des Hauses verlegt, aber übereinstimmend mit den Artemisbildern ist die Geschlossenheit der Composition, besonders in **1**, fast auch die gleiche Zahl der Personen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Wort des Boten, die je nach Alter, Charakter und innerer Beziehung zu Admet bei allen verschiedene Wirkung dieses Wortes, also wiederum im Psychologischen die eigentliche Pointe des Bildes. Ja auch kleinere Einzelheiten darf man vergleichen, die mit der Innenfläche nach aussen erhobene Hand, die aus Kinn gelegten Finger und in **2** die Schranke (1). Und zu all diesen Uebereinstimmungen wird noch hinzukommen, dass beide Compositionen aus derselben Quelle geschöpft sind, und nach gewissermassen gleicher Methode.

Dass es nicht angeht, diese Bilder, wie Helbig einst wollte, auf eine Werbung des Aktaion zu beziehen, für welche die betreffende Version des Mythos vorausgesetzt wird, das ist so selbstverständlich, dass man kein Wort darüber zu verlieren braucht. Auch die Deutung des Jägers als Orion, wie sie früher von C. Dilthey, dann von Maass, neuerdings von A. Rehm (2) vorgetragen ist, findet in alexandrinischer Litteratur allerdings insofern eine Stütze, als dort Orion als Genosse und Liebling der Artemis sich darstellt. Alle drei sehen aber in den pompejanischen Bildern ganz Verschiedenes. Dilthey den Orion, der durch Ruhmredigkeit die Artemis beleidigt; Maass den, welcher der Artemis seine Liebe erklärt (aus Istros bei Hygin *poet. astron.* II 34 frei geschlossen); Rehm denselben, wie er, um Leto vor dem Stachel des Skorpion zu schützen, selber sich ihm preisgiebt. Man kann nur sagen, dass keiner von ihnen die wesentlichen Züge des Bildes gewürdigt hat, ganz abgesehen von der Frage, ob Gedankeninhalt und Form dieser Bilder von jener Litteratur (nach Maass freilich Korinna), abhängig gedacht werden könne. Bevor der richtige Name ausgesprochen wird, der dem Leser vielleicht schon auf der Zunge liegt, ist erst noch ein kürzlich hinzugekommenes pompejanisches Wandbild zu be-

(1) Vielleicht möchte sogar die Dritte mit Nimbus (in **D**), welche Helbig in **A** männlich erschien, mir in **D** zweifelhaft war, Apollo sein wie in den Alkestisbildern.

(2) C. Dilthey im *Bullett. d. Inst.* 1869 S. 151; Maass ebda 1882 S. 156; A. Rehm, Mythographische Untersuchungen über griechische Sternsagen, Programm der K. Wilhelms-Gymnasiums, München 1896 S. 27, 1.

trachten, das von dem Herausgeber Sogliano in den *Notizie* 1897 S. 32 f. sogleich richtig auf dieselben Hauptpersonen bezogen wurde, hier S. 93 abgebildet (¹).

Nicht Waldgebirge sondern wilde Felslandschaft bildet hier die Scenerie. Im Hintergrund wölben sich die Felsen nicht zu einer Grotte sondern zu einem *arco naturale,* wie er in Wirklichkeit, allbekannt in Capri vorhanden ist, wie er gemalt z. B. den Eingang zur Unterwelt bildet in den esquilinischen Odysseelandschaften, und namentlich in den Dirkebildern häufig erscheint, und dort einmal von Rühl, wie früher schon von R. Rochette, für einen Dolmen erklärt worden war (²). In beträchtlichem Abstande von diesem Felsenthor finden wir auf natürlichem Felsthron sitzend die beiden Hauptfiguren der vorher beschriebenen Composition wieder. Angelehnt sitzt der Jüngling, den l. Fuss weit vorgesetzt, den rechten anziehend und den l. Arm auf die Felslehne stützend. Zwar hat er Sandalen statt der Jagdstiefel, nicht einen Chiton sondern nur eine Chlamys, die aussen zinnoberroth, innen blau gefüttert, ihm über den Schoss gebreitet ist, auch das rechte Knie bedeckt und zwischen den Beinen herabhängt; zwar hält die Linke lose das Parazonion: aber als Jäger ist doch auch dieser durch den rechts an den Sitz gelehnten Spiess und durch den abgelegten Köcher (mit Bogen) gekennzeichnet.

Und nun sitzt ja auch neben ihm unverkennbar Artemis, mit Jagdstiefeln, kurzem hellem Chiton und darüber dem gewöhnlichen shawlartigen Mäntelchen, das hier grün, die Farbe des Waldes hat. Mit Ohrringen und Armbändern geschmückt, hat sie das Haar zum Wirbel hinaufgekämmt, Bogen und Köcher auf dem Rücken. Auch sie hat im Sitzen den einen Fuss vorgesetzt, den andern angezogen, stärker, weil sie mit dem Oberkörper ganz sich gegen

(¹) Sogliano verdanke ich die hier beigegebene Abbildung. Mau beschrieb das Bild in diesen Mitth., 1898 S. 26, unentschieden lassend, ' ob es sich hier um einen sonst unbekannten Artemismythos handelt, etwa denselben, auf den sich die Bilder Helbig 253-255, Sogliano 119 beziehen, oder ob Selene und Endymion gemeint sind, etwa im Anschluss an Darstellungen von Aphrodite und Adonis '. Rehm (s. S. 95, 2) erkennt auch hier Orion neben Artemis. Dieser würde sich dann hier grade als das Gegentheil des θρασὺς ἀναίμερος, des *temptator Dianae* zeigen.

(²) Vgl. Röm. Mittheill. 1888 S. 237. und Arch. Zeit. 1853 S. 98, 82.

ihren Liebling wendet, dem sie die Linke um den Hals auf die Schulter legt, während sie mit den Fingern der Rechten sein Kinn fasst und ihm — das kann trotz der mangelhaften Erhaltung nicht zweifelhaft sein — liebevoll in die Augen blickt.

Ganz eigenartig ist dieses Liebespaar; wie können wir es anders nennen, da doch jedem von beiden ein Eros zur Seite ist. Bei ihm steht der Eros oben auf der Felsenlehne, und schaut dem Jüngling von hinten über die Schulter, was an bekannte Verbindungen des Eros mit Aphrodite und Paris erinnert; bei ihr lehnt sich der kleine Liebesgott fast ebenso wie in der andern Darstellung an das Knie der Göttin, den Kopf in die Linke stützend und nachdenklich das Paar anblicken1 oder Artemis, deren Strahlenkrone der Schelm sich auf den Kopf gesetzt hat. Auch die Eroten scheinen neugierig zugleich und gehalten das ungewöhnlich Gemessene dieser Liebenden zu betrachten. Wie die scharfgebogenen Kniee der beiden Sitzenden nebeneinander stehen, muss man sich der schönen Bronzegruppe erinnern, die Wolters in der Arch. Zeit. 1884 T. I herausgegeben hat, wo der knabenhafte Eros mit dem jungfräulichen Flügelmädchen zusammensteht. Auch da ist durch die Art des Standes wie hier des Sitzens weitere Annäherung eher ausgeschlossen, womit doch die Wendung des Knaben zum Mädchen und das Fassen nach dem Kinn, dort bei dem Knaben noch nicht so zum Ziele gelangt, wie hier bei Artemis, im Widerspruch zu stehen scheint. Mehr als das Flügelmädchen im Bronzerelief dem Eros, kommt im Gemälde der Jüngling der Göttin entgegen, nicht freilich mit Armen und Händen, indem ja die Linke das Parazonion hält, die Rechte (jetzt nicht zu sehen) vielleicht auf dem Gewand im Schosse lag, sicher nicht mit Sogliano, der doch selber anerkennt, dass von des Hand nichts zu sehen sei, liebend um die Göttin geschlungen gedacht werden darf. Denn damit wird der Sinn des Bildes völlig zerstört, und jeder müsste finden, dass solche Bewegung der Rechten mit dem gleichgiltigen Thun der Linken unverträglich wäre. Nein, unbewegt, fast apathisch gegenüber der zärtlichen Göttin möchte man den Jüngling nennen, suchte nicht sein Auge begeistert das Auge der Geliebten, *la guarda quasi estatico* sagt Sogliano treffend, nur möchte man zufügen 'und ehrfurchtsvoll'.

Man braucht sich nur dieses eigenthümlichen Verhaltens beider Liebenden bewusst zu werden, deren Zärtlichkeit nicht über ge-

schwisterliche Liebkosung hinausgeht, um sofort zu wissen, dass es Artemis und Hippolytos sind, die hier ausruhend von der Jagd in Gebirgseinsamkeit einander huldigen, die Göttin dem Sterblichen freundlich entgegenkommend, sein Antlitz zu sich kehrend; er schwärmerisch ihr hingegeben und doch in scheuer Ehrfurcht körperliche Berührung nicht suchend. So schildert ja Euripides die keusche Liebe dieser zwei Jungfräulichen schon mit den Worten der Aphrodite V. 17

Ἄρτεμιν Διὸς κόρην
τιμᾷ μεγίστην δαιμόνων ἡγούμενος
χλωρὰν δ' ἀν' ὕλην παρθένῳ ξυνὼν ἀεὶ ....
. . . .
μείζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας

und namentlich in Hippolytos' eigenen Worten V. 1092, in denen man dem Maler die conkrete Idee gegeben glauben möchte, wie der in die Verbannung Hinausgestossene ausruft:

ὦ φιλτάτη μοι δαιμόνων Λητοῦς κόρη,
σύνθακε, συγκύναγε .:.. (1).

Hippolytos werden wir nun auch den schönen Jäger der andern Bilder nennen. Mochte dem Maler des sitzenden Paares die über den Schoss des Hippolytos gebreitete Chlamys genügend erscheinen, um den züchtigen Anstand des keuschen Jünglings zu wahren, so konnte ihm füglich da wo er Artemis und ihren Jungfrauen gegenübersteht auch der Chiton gegeben werden. Vielleicht genügt es, um solche Tracht des Jägers zu erweisen, an den vatikanischen Jäger zu erinnern, dem der Kopf des Commodus aufgesetzt ist (2). Auf der Bühne erschien Hippolytos natürlich anders (3) als auf den Sarkophagen; und selbst auf einem von diesem (Arch. Zeit. 1883 T. 8. 1) zeigt er sich mit Chiton und Mäntelchen und Gamaschen, was Helbig an die Tracht des Circusfahres, Kalkmann (a. a. O. S. 77) an den *bestiarius* erinnerte. Noch mehr in Verlegenheit setzte Helbig und Kalkmann die Vereinigung des Hippolytos mit Artemis,

(1) Vgl. V. 948 Theseus' Vorwurf *σὺ δὴ θεοῖσιν, ὡς περισσὸς ὢν ἀνήρ, ξύνει.*

(2) Vgl. Helbig, Führer I n. 2 im Braccio nuovo und, ebenda angeführt, ein zweites unvollständigeres Exemplar im Eingang zum Belvedere.

(3) Euripides Hipp. 606 *οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ' ἅψει πέπλων* ist zu unbestimmt.

in der wir nunmehr einen Nachklang unserer Gemälde anerkennen werden.

Vielleicht hat aber der Künstler, auf dessen Schöpfung die Bilder A-D zurückgehen, die in späteren Zeiten immerhin ungewöhnliche Tracht des Jägers zu besonderer Charakteristik des Hippolytos gewählt. Dieser ist ja Orphiker bei Euripides (V. 952), und früher in die Eleusinien eingeweiht (V. 24), was Ovid, Heroid. IV 67 ausgeführt hat. Seine Tracht nun in genannten Bildern ist wesentlich dieselbe, wie sie Eleusinische Cultusfunctionäre auf berühmten Vasenbildern (¹) haben.

Was nun Hippolytos der Artemis und ihren Begleiterinnen mitzutheilen komme, und was es sei, das die Hörerinnen so lebhaft ergreift, darüber kann man nicht lange im Ungewissen sein: es ist die unerlaubte Liebe Phaidras, das schändliche Ansinnen der Amme. das ihn aus dem Hause trieb V. 659

> νῦν δ' ἐκ δόμων μὲν, ἔστ' ἂν ἔκδημος χθονὸς
> Θησεὺς, ἄπειμι· σῖγα δ' ἕξομεν στόμα.

Der Dichter sagt uns nicht, wohin er gegangen sei. Die kurze Zeit, welche bei ihm die dramatische Oekonomie zwischen dem Abgang V. 667 und dem Wiederauftreten des Hippolytos V. 895 nach dem Tode Phaidras und nach Theseus' Rückkehr lässt, kann für die künstlerische Phantasie nicht maassgebend sein und ist es nicht gewesen. Die Sarkophage zeigen uns ja Hippolytos in dem Augenblicke, wo die Amme ihren Brief übergiebt, bereit zur Jagd auszuziehn, und wohin könnte Hippolytos, beflissen das Haus des Vaters zu meiden, empört über die unreine Liebe der Phaidra, natürlicher sich wenden als zur Reinheit der Natur und der *φιλτάτης δαιμόνων*. Sein Gelöbniss zu schweigen galt natürlich nur den Menschen. Dass er der Göttin, die es ja ohnehin wissen kann und beim Dichter 1283 alles wissend auftritt, sein Erlebniss mittheilt muss demjenigen, der in die Dichtung als einen lebendigen Vorgang sich hineindenkt, durchaus natürlich und nothwendig erscheinen. So hat denn der Künstler, grade wie der Schöpfer jener Alkestisbilder (²), eine in der Euripidischen Tragoedie nicht vorgestellte, auch nicht einmal bestimmt angedeutete Situation, in eigener Ausdichtung der von jenem gezeichneten Linien für seine Darstellung gewählt. Hip-

(¹) Overbeck, Kunstmythologie. Taf. XVIII 17-19 mit S. 551 ff.
(²) Vgl. Arch. Zeit. 1863 S. 111. f.

polytos, der sich bei Euripides V. 1399 den *ἀγαλμάτων φύλαξ* der Artemis nennt, doch wohl nicht blos des vorm Palast des Pittheus aufgestellten V. 738, sondern vor allem der im einsamen Wald gelegenen, er geht zum Heiligthum der Göttin, sie dort zu finden gewiss. Da weilt sie mit ihren Gespielen, die vielleicht mit Nimbus, Jagdspeeren und Schleier verschiedene Seiten der Göttin widerspiegeln sollen. Betroffen und theilnahmvoll besorgt um ihrem Liebling vernimmt Artemis seine Erzählung; und nun verstehn wir die Mahnung zur Vorsicht, zum Schweigen, alles freilich vergeblich.

Es ist schon gesagt, dass die beiden Maler, derjenige welcher das Alkestisbild zuerst entworfen und derjenige welcher den Hippolytos der Artemis und ihren Nymphen erzählen lässt — wenn er nicht, wie mir sehr wohl möglich scheint, derselbe Künstler war — zu aller sonstigen geistigen Verwandtschaft auch aus demselben Tragiker ihren Stoff genommen, in derselben Weise die Dichtung sozu sagen ausgestaltet haben. Beidemal ist es tragisches Geschick, welches blühendes Leben hinrafft, eines wie das andre auch in Liedern gefeiert:

πολλά σε μουσοπόλοι
μέλψουσι καθ' ἑπτάτονόν τ' ὀρείαν
χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις

singt der Chor von Alkestis V. 445; und dem sterbenden Hippolytos verheisst tröstend Artemis.

ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς εἰς σὲ παρθένων
ἔσται μέριμνα.

Beide, Hippolytos wie Alkestis, haben dann eine Art Auferstehung, Alkestis schon bei Euripides, Hippolytos erst später als Virbius. Dies Moment spielt aber weder in das Alkestis- noch in das Hippolytosbild hinein.

Es wäre nun wohl denkbar; dass auch die beiden Hippolytoscompositionen, der erzählende und der von Artemis geliebkoste auf einen und denselben Maler zurückgingen; aber die ähnliche Erosfigur, die ja auch bei Phaidrabildern und sonst vorkommt, ist zu wenig beweisend. Kaum wird man auch fragen wollen, welches von den beiden Bildern das frühere gewesen sein, das andre hervorgerufen haben möge.

E. Petersen.

ZU XIII S. 97 ff.

(Orphisches in der unteritalischen Vasenmalerei.)

Amelung hat oben S. 97 ff. zu dem Streit über die Bedeutung des Orpheus auf Unterweltsvasen die Ruveser Prachtvase (Heydemann 3256, abgeb. *Mon. ined. d. Inst.* II 30 f., danach Robert, 18. Hall. Winckelmannsprogr. S. 30 f.) herangezogen. Indem er der evidenten Deutung auf den Raub der Kore zustimmt, giebt er nur ([1]) dem mittleren der drei Figurenstreifen eine neue Erklärung. Athena, Artemis in den zwei nur zuoberst erhaltenen Figuren in der Mitte, desgleichen Apollo und Ares in den zwei Kriegern rechts zu erkennen weigert er sich, gewiss mit Recht, und sehr gut macht er das Kymbalon in der erhobenen Rechten der angeblichen Artemis geltend: ich glaubte kürzlich bei Prüfung dieser freilich damals besonders schlecht beleuchteten Seite des Gefässes auch das Kymbalon der andern Hand für alt halten zu müssen. Amelung gründet darauf die Erklärung aller dieser Figuren als Korybanten, und findet damit einen neuen orphischen Zug in dieser Vasenmalerei, da seit Lobecks *Aglaophamus* S. 546 u. 1139 die Korybanten im orphischen Gedicht als Hüter der Kindheit Kores gleichwie des Zeus anerkannt sind. In der That, wie auch Robert verstanden, scheint es, als ob diese Bewaffneten alle sich zur Verfolgung des Räubers aufmachten, wie wir es im Fries von Trysa auch beim Raube der Leukippiden geschehen sehen (Das Heroon von G. Trysa T. XVI), wo Bewaffnete zu Fuss und zu Pferde die Räuber verfolgen. Aber kann man wirklich mit A. von den Korybanten-Kureten sagen: ' ihre Erscheinung entspricht überall der Darstellung auf unserer Vase '? Wo erscheinen sie je in Bild oder Wort als Reiter? Was haben die Tänzer oder Springer mit Rossen zu schaffen? Selbst wo sie mit den Dioskuren sich berühren, ist was diese und jene verbindet etwas andres ([2]). Aber vielleicht dürfen wir auf Grund der in R. M. 1890 S. 219 f. und 221 für das unteritalische Lokri erschlossenen Beziehung der Dioskuren zu Persephone, wonach jene als von dieser

([1]) Einige Abweichungen in Beurtheilung der Figuren des oberen Streifens darf ich auf sich beruhen lassen.

([2]) S. Immisch in Roschers Lexikon III S. 1623.

aufgebotene Schützer speciell ihres Tempels erscheinen, und mit Berufung auf jene orphische Tradition, wo *ἡ τῶν Κορυβάντων (τάξις) προβαίνουσα σὺν τῇ Κόρῃ καὶ φρουροῦσα πανταχόθεν αὐτήν* (*Orphica rec. Abel* fr. 210), beides verbindend, den orientalischen Kymbelschläger der Neapler Vase und vielleicht auch die Bewaffneten zu Fuss für Korybanten, die Reiter aber für die Dioskuren halten. Genug, das völlig treffende Wort ist noch zu finden, und orphische Einflüsse in dieser Vasenmalerei sind durch dieses Beispiel noch nicht genügend sicher begründet.

Wenn aber auch, so scheint mir doch, was den von Kuhnert ([1]) versuchten Nachweis betrifft, nachdem Amelung selbst S. 102 ff. denselben noch weiter eingeschränkt hat, nichts mehr davon übrig zu bleiben, auch nicht dass Orpheus auf den Unterweltsvasen dazu im Hades ist, wie A. mit Dieterich sagt: 'dass er den Menschen ein Bote werde der Dinge da drunten und sie dadurch für seine Lehre gewinne und zu dem *ὁσίως ζῆν* bekehre'. Von solchem Zweck seiner Hadeswanderung ist ja in jenen Bildern nicht die leiseste Spur zu erkennen. Wie Herakles in Ausführung des sagenberühmten Athlon, und daneben bisweilen auch als Befreier des Theseus ([2]), so ist Orpheus in dem gleichfalls mindestens seit dem 5. Jhdt. allbekannten Werben um Loslassung seiner geliebten Eurydike dargestellt.

E. PETERSEN.

([1]) Im Philologus 1895, 201 hat derselbe sogar, noch viel weiter gehend, den orphischen Priester die Eingeweihten den Unterweltsgöttern empfehlend auf einer unteritalischen Vase erkennen wollen. Aber dieselbe war längst von Welcker (Alte Denkm. III 393, vgl. Arch. epigr. Mitth. aus Oesterr. VI (1882) S. 53, 1) richtig auf Teiresias vor König Oedipus bezogen, wie an letzter Stelle auch das dazu von Kuhnert S. 201 angeführte Bild einer sfg. Lekythos (Wiener V. B. C. VIII) seine richtige Erklärung erhielt.

([2]) Auch A. betont die Parallele zwischen Herakles und Orpheus, und meint, 'nicht ohne Absicht scheint hierbei der Hinweis auf die Erlösung des Theseus ganz unterdrückt, um den Gedanken an die Erlösung der Eurydike, garnicht aufkommen zu lassen. Allerdings ist die Rückführung der Eurydike durch Orpheus nur auf eben derselben Vase dargestellt, auf welcher auch die Erlösung des Theseus durch Herakles unzweideutig gezeigt wird. Dieser Vasenmaler, der sonst durchaus in derselben Tradition lebt, hat eben für beide Gruppen einen späteren Moment gewählt. Die Erlösung des Theseus ist in Wiener V. Bl. C. I, III, VI 5 dadurch angedeutet, dass Theseus zum Wandern bereit steht (wie in dem bekannten Relief, Peirithoos dagegen, wo Inschriften beigesetzt sind, so benannt, sitzend dargestellt ist.

SITZUNGEN

13. Januar: KROHN über die Statue des Knaben von Subiaco. Dazu HUELSEN und PETERSEN. — PETERSEN über die sogen. Gladiatorenkaserne in Pompeji. Dazu MAU. —

Che la cosidetta caserma dei gladiatori negli ultimi tempi di Pompei abbia in realtà servito allo scopo indicato con questo nome, ciò chiarisce dai fatti rilevati dal Nissen, *Pompejanische Studien* p. 253 sgg., ove poi a ragione si richiede un' altra destinazione più antica di quella fabbrica. e rifiutando l'opinione che essa possa essere stato un mercato, il Nissen (e così pure Mau, *Führer durch Pompeji* 3. *Aufl.* S. 43) si contenta di credere tutto il quadridriportico fatto secondo le prescrizioni di Vitruvio V 9, onde gli spettatori potessero ripararvisi in caso di pioggia. Se non che sembra un po' troppo di lusso, poichè al medesimo scopo potevano servire già prima il piccolo portico dietro la scena, secondo il grande del foro triangolare, terzo il teatro piccolo. Per conseguenza sarà lecito di presumere un'altra destinazione primaria dell'edifizio. È vero poi che le celle attorno al quadriportico sono di data più recente, ma chi guarda la pianta dell' intiera località, appena potrà dubitare che anche ab origine vi dovessero essere celle o esedre almeno sui lati meridionale, orientale ed occidentale. Con siffatte celle o esedre però il locale riesce perfettamente analogo alla palestra di Olimpia [1]. Quindi sorge l'idea che l' edifizio dietro il teatro pompeiano sia stato il ginnasio o la palestra della città osca. E tale idea da me venne brevemente accennata già nel libro di Lanckoronski, *Städte Pamphyliens und Pisidiens* I p. 134, 2, ove oltre all'analogia della pianta che la ' caserma ' offre con la palestra [2], rilevai

[1] V. *Ausgrabungen von Olympia* II p. 113, tav. LXXIII sgg. Con la quale palestra fu illustrata anche la descrizione di Vitruvio V 11, come vide il Curtius (*Arch. Anzeiger* 1889 p. 143) e poi Wernicke (*Jahrbuch* 1894 p. 191), quest'ultimo però un po' all'arbitrio forzando l'analogia.

[2] Una palestra di pianta conforme si ha anche nell' isola di Delos, *Bull. d. corr. hell.* 1891 p. 246. Di Adriano in Atene vi erano due peristilii di cento colonne ciascuno, l'uno chiamato ginnasio presso Pausania I 18, 9; l'altro, con un edificio per la biblioteca, pare sia quello scavato nel 1885, di cui la pianta si pubblicò nelle *Praktika* per quell' anno tav. I. È degno di osservazione quanto l'edifizio centrale di questo ultimo per la sua pianta irregolare a quattro absidi sia simigliante all'edifizio palatino nel quale il ch. Deglane (*Gazette archéol.* 1888 p 152 e *Mélanges de l'école française* 1889 p. 199) con assenso di Hülsen (v. questo Bullettino 1896 p. 207) ravvisò la biblioteca palatina. La rovina di un edificio centrale ho notato anche nel ginnasio di Termessos, Lanckoronski l. l.

anche la stretta unione del presuntivo ginnasio di Pompei coi teatri, essendosi la vicinanza del ginnasio al teatro verificata in varii luoghi, come p. e. n Pergamo, in Termesso e resa probabile anche in Side (1).

Dice Vitruvio *in palaestris peristylia quadrata sive oblonga ita sunt facienda, uti duorum stadiorum nabeant ambulationis circumitionem,* ove il *quadrata* corrisponde con il peristilio della palestra di Olimpia, l'*oblonga* con quella di Pompei; la lunghezza però di due stadii non si ha nè nell'uno nè nell'altro, ma esattamente la metà, l'ambito cioè di uno stadio, ciò che è una nuova, non lieve conferma della palestra pompeiana. Un'altra poi trovo nella piccola 'palestra' situata dall'altra parte del teatro, e l'ultima pare stia nel fatto che i gladiatori vi son divenuti i successori degli atleti.

27. Januar: die Sitzung fiel aus.

10. Februar: E. Steinmann über die Chiaroscuri in den Stanze della Segnatura und di Eliodoro. — Huelsen über die *trofei di Mario.* Dazu Petersen.

24. Februar: Vopel über vergoldete Glasgefässe mit Heiligenbildern. — Petersen über die *trofei di Mario.*

10. März: Huelsen über zwei römische Reliefs. Dazu Petersen. — Petersen über pompejanische Wandgemälde (s. S. 91).

24. März: Mau über oskische Inschriften von Pompeji, die sich auf die sullanische Belagerung beziehen. — Groag: Verwerthung einer in Lykien gefundenen Inschrift für die Severianischen Akten der *ludi saeculares.* — Wilpert über die Papstbildnisse in der alten Paulsbasilika.

7. April: Petersen legt vor G. Wilpert *un capitolo di storia del vestiario* I und II (*Estratto da l'Arte* I. II) Rom 1898 f. und B. Sauer, das Theseion. — E. Bormann über denkmäler etruskischer Schriftsteller. — E. Steinmann: Andrea Bregno und seine Schule. — G. Ghirardini über die antiken Vorlagen des Nicolò Pisano.

21. April, Paliliensitzung: G. B. Giovenale über die römische Tradition in der Basilika S. Maria in Cosmedin. — G. Karo über eine etruskische Bronze der auf einem Widder gelagerten Aphrodite. — Petersen über römische Reliefs aus der Zeit von Augustus bis M. Aurel.

(1) Per Side v. Lanckoronski op. cit.; per Termessos ivi II p. 41, e questa città offre una analogia veramente sorprendente, essendovi il ginnasio in contatto tanto col grande teatro scoperto, quanto col piccolo coperto, e terzo anche in prossimità del tempio principale; per Pergamon v. *die Ergebnisse der Ausgrabungen in Pergamon* 1880 p. 101.

DIE OSKISCHEN WEGWEISERINSCHRIFTEN IN POMPEJI

Zu den seit Nissen (Pomp. St. 492 ff.) wohl ziemlich allgemein auf die sullanische Belagerung bezogenen oskischen gemalten Wandinschriften ist durch eine glückliche Entdeckung H. Degering's (Mitth. XIII, 1898, S. 124) eine fünfte hinzugekommen. In dankenswerter Weise hat der Entdecker auch die schon bekannten Inschriften revidirt, ihre Lesung in wichtigen Punkten berichtigt und eine ganz neue Erklärungsweise derselben aufgestellt. Diese letztere ist nun freilich ganz unhaltbar, wie im Folgenden, damit nicht das Schweigen als Zustimmung gedeutet werde, in der Kürze gezeigt werden soll.

Wir geben hierbei eine ganz summarische Planskizze der Nordwestecke Pompeji's, in der mit *F, P, S* die Casa del Fauno, di Pansa und di Sallustio, mit 1, 2, 3, 4 die Plätze der schon früher bekannten vier Inschriften bezeichnet sind. Bei Besprechung derselben soll von sprachlichen Erörterungen, für die ich nicht competent bin, abgesehen werden; die Unhaltbarkeit der Degering'schen Hypothese kann aus topographischen und sachlichen Erwägungen zu voller Evidenz gebracht werden.

Die Inschriften lauten nach Degering's Lesung:

1. *eksuk amvìanud eìtuns anter tiurrì X ìnì XI puf faamat t. fìsanìs O.*

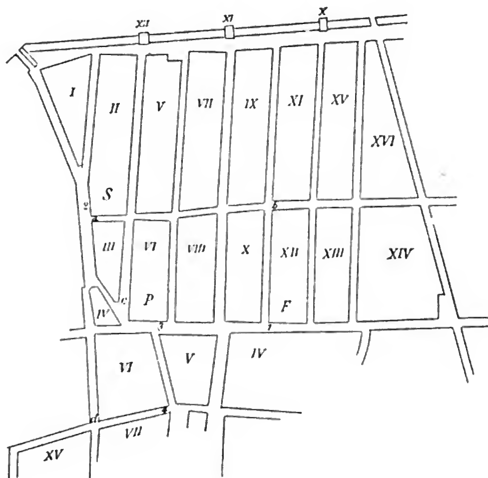
2. *eksuk amvìanud eìtuns anter tiurrì XII ìnì ver sarinu puf faamat mr aadiriìs v.*

3. *eksuk amvìannud eìt. anter tiurrì XII ìnì veru sarinu puf faamat mr aadiriìs v.*

4. *eksuk amvìanud eìtuns anter trìibu ma kastrìkiìeìs ìnì mr spurneìs l puf faamat v sehsimbriìs v.*

5. (die neu gefundene) *eksuk amvìannud eìtuns ampt trìbud tov. ampt mener(v).*

Erhaltenes und nicht erhaltenes ist hier, da der Text hinlänglich feststeht, nicht unterschieden. Das letzte *v* in 5 ist nicht ganz deutlich: der Buchstabenrest könnte allenfalls auch zu *b*, *e*, *h*, *r* ergänzt werden.



Nissen's Erklärung nimmt Degering ihrem Grundgedanken nach an: es wird den zur Zeit der Belagerung in Pompeji liegenden fremden Kriegsvölkern der Weg gewiesen zu gewissen Mauerstrecken, wo Fisanius und Adirius commandiren. Nach Nissen bezeichnet *amviannud* in 1 die links von der Casa del Fauno, in 2 die in der Frontrichtung der Casa di Sallustio zur Mauer führende enge Gasse: wie die Inschriften sagen, führt jene zwischen den 10. und 11. Turm, diese zwischen den 12. Turm und das Tor, welches unter dem unerklärten *veru sarinu* zu verstehen unvermeidlich scheint. In 3 bezeichnet *amviannud* die rechts vom Hause des Pansa abgehende

und zur Mauer führende Gasse. Diese führt nun freilich nicht, wie die Inschrift sagt, zwischen den 12. Turm und das Tor, sondern zwischen den 11. und 12. Turm. Doch lässt sich hierfür eine Erklärung finden. Fisanius commandirte den 10. und 11. Turm und das Zwischenstück, Adirius den 12. Turm und das Tor, nebst dem Zwischenstück. Sicher aber stand kein dritter Commandant zwischen dem 11. und 12. Turm, sondern in der Mitte dieses Stückes war die Grenze zwischen dem Commando des Fisanius und des Adirius. So führte also die fragliche Gasse in der Tat zu der von Adirius befehligten Mauerstrecke, und der Sinn der Inschrift ist: hier geht es dahin wo Adirius commandirt, nämlich zwischen dem 12. Turm und dem Tor. Eine solche, etwas ungenaue Ausdrucksweise überschreitet keineswegs die Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen. Und schliesslich ist es nicht einmal notwendig, eine ungenaue Ausdrucksweise anzunehmen. Sowohl Nissen als Degering nehmen an, dass die Gasse links vom Hause des Pansa ungangbar war. In der Tat ist es ja sehr wohl denkbar, dass man die Ausmündungen einiger dieser Strassen, und darunter eben dieser, gegen die Mauer gesperrt hatte. Wer also von dem Punkte 3 aus das Mauerstück des Adirius erreichen sollte, verfolgte die Gasse zwischen den Insulae V. VI und VII. VIII bis an die Mauer, wandte sich dann links, stieg in den 12. Turm und war am Ziel. Hier also kann ich, abweichend von Degering, keine ernste Schwierigkeit finden. Und wenn Degering fragt, weshalb zu der Mauerstrecke des Adirius zwei Wege gewiesen werden, so mochte es aus Gründen, die wir so genau nicht übersehen können, erwünscht sein, sowohl von dem Punkte 2 als von dem Punkte 3 aus den Weg zu weisen.

Eine andere Schwierigkeit findet Degering darin, dass nach Nissens Erklärung die Worte *eksuk amviannud*, « auf diesem Wege » nicht überall in gleicher Weise zu verstehen sind. Bei 1 und 3 bezeichnen sie, an der Hauptstrasse stehend, das an diesem Punkt abzweigende Gässchen: consequenter Weise müsste also bei 2 das Gässchen zwischen den Insulae II und III, bei 4 das zwischen V und VI verstanden werden; dagegen soll nun hier wie dort vielmehr die Strasse selbst, an der die Inschrift angebracht ist, weiter verfolgt werden, dort zwischen I und II, hier zwischen VI und VII; denn nur diese führt direct an den Rand des Stadthügels. Nun wäre es aber doch unbillig, die Möglichkeit zu leugnen, dass man

in dem Schrecken der Belagerung nicht nach einem wohl durchdachten Plan verfuhr, sondern der mit Anbringung der Inschriften Beauftragte von Fall zu Fall, wie es grade kam, sich einen geeigneten Platz suchte. Und schliesslich ist doch die Inconsequenz nicht so arg. Bei 2 geht doch auch ein Gässchen von der Hauptstrasse ab. Und bei 4 geht die von Osten bis an das Nordende der Forums führende sehr frequente Strasse in ein stilles Gässchen über: es wäre doch recht wohl denkbar, dass dies seinen besonderen Namen gehabt und im Gegensatz zur *via* als *amviannum, ἄμφοδος* bezeichnet worden wäre. Also die Inschriften stehen da, wo man von der Hauptstrasse in das Gässchen eintreten sollte; wo letzterer zwei waren, da traute man eben dem Scharfsinn der Soldaten zu, dass sie das zu der ganz nahen und sichtbaren Mauer oder zum Stadtrande führende einschlagen würden. Also auch hier sehe ich keine Schwierigkeit und kein Bedürfniss nach einer neuen Erklärungsweise.

So bliebe denn als einziger nicht recht erklärter Umstand übrig, dass die Inschrift 3 nicht unmittelbar an der Ecke des bezüglichen Gässchens, sondern auf dem Pfeiler zwischen dem ersten und zweiten Laden steht. Hierfür eine Erklärung zu finden, wäre um so wünschenswerter, als es sich auch bei der neugefundenen Inschrift, auf die ich weiterhin zurückkomme, wiederholt. Und ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es immerhin, dass auch die Inschrift 2 auf dem zweiten Pfeiler von der Ecke eines Gässchens steht. Der Grund dieser Erscheinung ist uns unbekannt. Degering freilich weiss sie zu erklären: nach ihm (S. 132) sind die Inschriften 2, 3, 5 nicht auf die Ecke gesetzt, weil sie sich nach seiner Meinung nicht auf das hier abzweigende Gässchen beziehen, und um den Irrtum zu vermeiden, als ob dies der Fall sei. Nun dürfen wir freilich wieder fragen, warum man sie dann nicht gleich noch weiter von der Ecke fortgerückt und so das Missverständniss noch sicherer vermieden hat, da doch nach Degering's Theorie jede andere Stelle der Strasse ebenso geeignet gewesen wäre. Keinenfalls aber ist die hier vorliegende Schwierigkeit bedeutend genug, um so gewagte Hypothesen, wie die Degering vorträgt, zu berechtigen.

Nach seiner Ansicht nämlich werden alle Schwierigkeiten beseitigt durch folgende Annahmen. Erstens, *amviannud* ist das Trottoir, *margo*; also: immer auf diesem Trottoir entlang, grade aus und

um die Ecken, gelangt man ans Ziel. Zweitens, die Richtung, in der man dem Trottoir folgen soll, wird durch die Schriftrichtung bezeichnet; also, da die oskische Schrift linksläufig ist, für den vor der Inschrift stehenden immer nach links. Drittens, einige Strassen waren, zu militärischen Zwecken, gesperrt; wer, dem Trottoir folgend, an eine solche Sperrung kam, überschritt den Fahrdamm und folgte wieder dem Trottoir an der nächsten Insula. Also von 1 aus links an der Insula XII entlang gehend fand man bei *b* den Vicolo di Mercurio gesperrt, ging über die Strasse und weiter an Insula XI entlang. Von 3 aus links gehend fand man bei *c* das Gässchen zwischen III und VI und wieder bei *a* den Vicolo di Mercurio gesperrt und kam an II entlang zum Ziel.

Wir bemerken zunächst, dass dies Ueberschreiten der gesperrten Strassen im Widerspruch steht mit dem Grundgedanken des ganzen Systems, nach dem das Trottoir, gradeaus und um die Ecken, der Ariadnefaden sein soll: die Strasse überschreitend bin ich doch nicht mehr auf demselben Trottoir. Ferner: wie sollte man dazu kommen, bei 1 und 2, wo der Weg gradeaus zum Ziel führt, zu sagen: « auf diesem Trottoir » statt « auf diesem Wege »? Und wie sollten, da doch alle oskische Schrift linksläufig ist, die Soldaten dazu kommen, diesem Umstand irgend welche Bedeutung beizulegen, und daraus zu schliessen, dass links zu gehen sei? Für beides ist Voraussetzung, dass diese Methode der Wegweisung, mittels Trottoir und Schriftrichtung, allgemein üblich und jedem geläufig war. Dies ist aber ganz unmöglich; denn sie ist nur anwendbar, wenn einige Strassen gesperrt sind; sonst führt unfehlbar jedes Trottoir um die Insula herum an den Ausgangspunkt zurück. Und selbst bei gesperrten Strassen ist sie nicht allgemein anwendbar, auch abgesehen von dem schon hervorgehobenen, in dem Ueberschreiten der Strassen liegenden Widerspruch. Wer z. B. vom Forum kommend auf der Nolanerstrasse weiter östlich gehen und dann nordwärts zur Mauer abbiegen soll, dem kann nie auf diese Weise der Weg gewiesen werden. Denn um mittels der Schriftrichtung ostwärts zu weisen, müsste die Inschrift auf der Südseite stehen, von wo es doch unmöglich ist, auf demselben Trottoir nach Norden zu gelangen.

Es ist nach alle dem vielleicht überflüssig, zu bemerken, dass auch die von Degering angenommenen Strassensperrungen ganz un-

glaublich sind. An zwei Stellen soll der Vicolo di Mercurio gesperrt gewesen sein, da er doch als die nächste der Verteidigungslinie parallele Strasse von der grössten Wichtigkeit war, um einem bedrohten Punkte schnell Verstärkung zuführen zu können. Auch die Sperrung bei *c* ist unverständlich. Welche Strassen sperrt man denn bei einer Belagerung, und zu welchem Zweck? Vor fallem doch die Ausmündungen auf den Raum hinter der Mauer, um hier durch die befestigten und besetzten Häuser eine zweite Verteidigungslinie zu schaffen, damit, wenn einmal, etwa durch Ueberraschung, an einer Stelle Feinde auf und über die Mauer gelangt sind, ihnen doch nicht gleich der Weg in das Innere der Stadt offen steht, sondern die Chance bleibt, sie wieder hinaus zu werfen. Nach Philon (bei Nissen S. 505) soll dies durch Tore geschehen, so dass die Wege für die Verteidiger gangbar bleiben; man kann sich ja aber auch ein primitiveres Verfahren denken, dass nämlich einige Strassen durch Barrikaden gesperrt, für die zum Verkehr notwendigen aber das Material zu gleichem Verfahren bereit gehalten wird. Etwas anderes als die Sperrung gegen die Mauer kann ich auch in der von Nissen citirten Stelle Philon's nicht finden; es ist ein Missverständniss wenn Nissen (dem Degering folgt) aus den Worten, *καὶ τοῖς ἀμφόδοις ἑκατέρωθεν πύλας κατασκευαστέον* entnimmt, die Vici seien « an beiden Enden » durch Tore gesperrt worden; es ist nur gemeint, dass an beiden Seiten des Vicus je ein Torflügel angebracht sein soll. Eine Sperrung bei *a* und *c* könnte nur den Sinn haben, dass man den ganzen Complex, also etwa die Insulae II, III, V, VI, VII, VIII in eine Art Festung verwandelt hätte, um sie auch gegen einen schon in der Stadt befindlichen Feind behaupten zu können. Wie unwahrscheinlich dies ist, bedarf kaum weiterer Ausführung. Den letzten, hoffnungslosen Verzweiflungskampf wird die Leitung der Verteidigung nicht vorbereitet, vielmehr ihre Anstrengungen auf die Sicherung der wirklich haltbaren Verteidigungslinie, der Stadtmauer concentrirt haben.

Ich glaube damit hinlänglich gezeigt zu haben, dass Degering's Einwendungen gegen die topographische Seite der Nissen'schen Erklärung belanglos sind, seine eigene Erklärungsweise aber verfehlt und unhaltbar ist.

Puf faamat versteht Nissen *ubi habitat*, d. i. *ubi tendit*, indem er *faamat* mit *familia* zusammenbringt. Degering bringt es

mit *fari, fama* zusammen und übersetzt: *quos adloquitur,* d. i. *quibus imperat.* Also: hier soll die Truppe des Fisanius, des Adirius an den und den Platz gehen. Ich unterlasse es auch hier, auf sprachliches einzugehen, glaube aber aus sachlichen Gründen diese Uebersetzung abweisen zu müssen. Es handelt sich hier um die von Natur schwächste Seite der Stadt, auf die sich ohne Zweifel der Angriff der Belagerer concentrirte (vgl. Nissen S. 496); dass einem bestimmten Truppenkörper ein für allemal dieser gefährlichste Posten angewiesen sein sollte, ist nicht glaublich, sondern die verschiedenen, in der Stadt liegenden Truppenkörper mussten sich hier ablösen. Aus demselben Grunde scheint es mir auch untunlich, die Inschriften so zu verstehen, als ob hier die Bewohner des Vicus aufgefordert würden, jenen Posten zu beziehen. Die Aufforderung darf sich nicht an bestimmte Personen richten, sondern muss allgemein gehalten sein. Und so muss es wohl bei *puf* = *ubi* sein Bewenden haben. Die Frage nach der Etymologie von *faamat* ist davon unabhängig.

Wenn ich im Vorigen Nissen's Erklärung gegen Degering's Einwendungen verteidigt habe, so glaube ich doch hervorheben zu müssen, dass dieselbe kein festes Resultat ist, sondern eine Hypothese, an deren Stelle ich nichts besseres zu setzen weiss, die aber doch nicht alles in ganz befriedigender Weise erklärt. Und zwar macht Schwierigkeit namentlich die Inschrift 4 nach der von Degering berichtigten Lesung. Wir meinten bisher, dass hier zu lesen sei: *ant trììbu,* zum Hause, und weiter *v. sehs imbrtr v,* und dass hier der Weg gewiesen werde zur Wohnung eines Imperator. Nun rückt aber die Inschrift in die Reihe der übrigen: auch hier eine durch zwei Endpunkte, zwei Häuser, begrenzte Strecke und ein Commandant derselben. Hier ist nun eigentlich alles seltsam: dass diese von Natur sehr feste Strecke — es kann sich nur um das kleine Stück zwischen Nolaner Strasse und Seetor handeln — einen eigenen Commandanten hat; dass den fremden Truppen — für die Einheimischen waren doch die Inschriften nicht nötig — die zu verteidigende Strecke bezeichnet wird durch die Namen zweier ihnen sicher unbekannten Hausbesitzer; dass endlich nicht als der eine Endpunkt das Seetor erscheint. Aber, wie gesagt, ich weiss nichts besseres.

Auch für die neuentdeckte Inschrift (4) findet sich keine ganz befriedigende Erklärung. Buecheler (Rhein. Mus. LIII, 205 f.) behandelt sie auf Grund einer irrigen Lesung (zweimal *amat* für *ampt*). Degering nimmt an, dass noch zwei Zeilen folgten: *ampt menerv(as) sakaraklud puf faamat N. N.* Möglich ist dies, aber nicht sicher: ich fand keine Farbenreste, die ich mit Bestimmtheit als von dieser Inschrift herrührend bezeichnen möchte. Soviel scheint ziemlich sicher, dass hier der Weg zu einem Minervatempel gewiesen wird. Die Inschrift steht auf der Südseite der Strada dell'Abbondanza, auf dem zweiten Pfeiler von der Ecke eines Gässchens, das jetzt als Sackgasse in die Insula V. VI der 8. Region hineinführt, vermutlich aber damals durch sie hindurch führte. *Amviannud* kann weder das Trottoir sein, wie hinlänglich gezeigt worden ist, noch die Hauptstrasse selbst, die als *via* bezeichnet sein müsste, sondern nur eben das Gässchen. Und da dies zu keinem anderen Tempel führt als zu dem dorischen auf dem Forum triangulare, dessen Gottheit bisher unbekannt war, so müssen wir in diesem den Minerventempel erkennen. *Trìbud tov(tikad)* übersetzt Buecheler *villa publica*, vielleicht richtig, nur dass hier nicht an eine Villa, sondern an ein Haus in der Stadt zu denken wäre: *domus publica* könnte ein Haus sein, in dem die Stadt ihre Gäste aufnahm und das auch sonst öffentlichen Zwecken diente. Ich möchte dabei nicht an die Gladiatorenkaserne denken. Diese sieht zwar einem Wirtshaus sehr ähnlich, ist aber viel zu gross für die Gäste der kleinen Stadt; auch sind ja die Kammern, auf denen jener Eindruck beruht, jüngeren Ursprunges als die Inschrift; die *domus publica* konnte ein beliebiges, uns jetzt nicht kenntliches Haus sein. Die Schwierigkeit liegt aber in den Praepositionen. Nach Degering wäre *ampt* = *ἀμφί, amb, trìbu* wäre « Platz », und *trìbu ampt menerv[as sakaraklud]* wäre der Platz um den Minerventempel, d. h. das sogen. Forum triangulare. Damit wäre ja das zweite *ampt* erklärt. Aber das erste? Statt zu sagen: « hier geht zu dem Platze » u. s. w., oder einfacher « hier geht es zum Minervatempel », oder « zum Portikus der Minerva », soll man gesagt haben: « hier geht es um den Platz um den Tempel der Minerva ». Das ist doch wenig einleuchtend. Einen passenden Sinn erhalten wir, wenn wir *ampt* für *ant* nehmen, mit falscher Orthographie, wie *temptare*: « hier geht es zum städtischen Hause (und) zum Tempel ».

An dem Fehlen des « und » würde ich nicht, mit Degering, besonderen Anstoss nehmen; wir kennen die Gewohnheiten der oskischen Sprache zu wenig, um die Möglichkeit eines solchen Asyndeton zu leugnen. Aber freilich würden wir bei *ant* den Accusativ erwarten, wie in der Wegebauinschrift des Stabianer Thores (*ant ponttram stafianam*), nicht den Ablativ (*tribud*): falsche Orthographie und falscher Casus, das ist doch etwas viel auf einmal. So bleibt schliesslich als das erträglichste: « hier geht es in die Umgebung des Stadthauses (und) in die des Minervatempels ». Aber freilich recht befriedigend ist auch das nicht: wenn man die Localität nicht praeciser bezeichnen wollte, so wäre es einfacher gewesen, zu sagen: hier geht es zum Stadthaus, zum Tempel.

A. Mau.

ATHENA HEPHAISTIA

(Tafel VI)

In dem ergebnisreichen Aufsatze von Emil Reisch über Athena Hephaistia (Jahresh. I S. 55 ff.) ist der Typus der Athena von Cherchel (Gauckler, *Musée de Cherchel* Taf. XVI, Jahresh. I S. 65 Fig. 33) ausführlich behandelt worden. Neulich hat auch Bruno Sauer in seinem grossen Werke « Das sog. Theseion und sein plastischer Schmuck » S. 231 ff. in seiner Rekonstruktion der Cultbilder diesen Athenatypus eingehend berücksichtigt. Der genannten Statue, welche die stilistischen Eigentümlichkeiten des in die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts gehörenden Originales am treuesten wiederzugeben scheint, fehlt, wie bekannt, der Kopf. Der Rekonstruktion des Kopftypus will nun Reisch den Kopf der « Athena mit der Ciste » aus Kreta im Louvre (*Cat. sommaire* N. 847. Jamot, *Monuments grecs* N. 21/22 1893/94 S. 17 ff. Taf. XII. Jahresh. I S. 55 Fig. 32 und S. 72 Fig. 35 Bruno Sauer a. a. O. S. 242 f.) die nach ihm eine « sklavische Abhängigkeit (1) » von jener in Afrika gefundenen Statue aufweisen soll, zu Grunde legen. Die flüchtige, aber schwungvolle Art der Arbeit, welche die echt griechische Statue im Louvre auszeichnet, und der Umstand, dass der Künstler einen bekannten, althergebrachten Typus mit grossem Geschick umgebildet und für ein anderes Motiv verwendet hat, legen doch die Vermutung nahe, dass er auch in der Bildung des Kopfes sich nicht allzu sklavisch an sein Vorbild hielt, sondern dort seinen eigenen künstlerischen Eingebungen mit Glück folgte. Nun giebt es aber einen anderen Athenakopf, der in der Gesammtanlage,

(1) Auch Jamot a. a. O. S, 20 hebt die mutmassliche Treue gegen das Original hervor, indem er ihre griechische Herkunft ins Feld führt. Aber aus dieser ist eher das Gegenteil zu schliessen.

der Stellung, der Haaranordnung und der Form des Helmes so viele Analogien mit dem Pariser Kopfe aufweist, dass an einem gemeinsamen Ursprunge kaum zu zweifeln ist. Dieser Kopf (1) befindet sich jetzt im Nationalmuseum zu Stockholm (N. 2, Photogr. Lagrelius N. 2, Clarac 462 B, 860 A, Heydemann, Arch. Anz. 1865 S. 152 N. 12, Wieseler, Philol. XXVII S. 219. N. 132), wo er auf eine nicht zugehörige Athenastatue aufgesetzt ist, eine Replik der schönen Statue in Ince Blundell Hall (Michaelis, *Anc. Marbles* S. 338 N. 8. Clarac 473, 899 A), die Furtwängler, Statuenkopieen im Altertum S. 31 (555) ff. Taf. IV publicirt hat. Der ungebrochene Kopf dieser Statue ist nach der rechten Seite gewendet, während der Stockholmer, dessen Blick mehr nach unten gerichtet ist, sich nach links dreht. Trotz ihrer im Ganzen ähnlichen Gesichtsbildung kann es kaum zwei im Ausdrucke verschiedenere Köpfe desselben Idealwesens geben als diese beiden. Das Offene und Freundliche, jugendlich Unbefangene und Liebenswürdige des Stockholmer Kopfes, das selbst in dieser unbedeutenden römischen Kopie noch eine grosse Wirkung auf den Zuschauer ausübt, contrastirt erheblich mit dem in seiner finster-vornehmen Abgeschlossenheit zwar edlen und erhabenen, aber stolz unnahbaren Wesen der Athena von Ince Blundell Hall. Diese erscheint wie die hohe, schützende, wehrhafte Stadtgöttin, die Athena *πολιοῦχος*, die andere wie die milde, menschenfreundliche Pflegemutter des Erichthonios, die Athena *κουροτρόφος*.

(1) Modern sind: Nasenspitze und Kinn, die Schläfe mit der angrenzenden Haarpartie, der ganze Hinterkopf mit dem Haarschopfe und dem grössten Teil des Helmes, Hals und Brust oberhalb der Aegis. Die Ergänzung des Halses ist fehlerhaft. Sie entspricht nämlich nicht der durch die erhaltene obere Halspartie gegebenen Neigung des Kopfes, die ursprünglich nicht unbedeutend grösser gewesen sein muss. Stark geputzt.

Maasse des Kopfes: Nasenwurzel-Kinn m. 0,105; Haaransatz-Nasenwurzel m. 0,045; Entfernung der äusseren Augenwinkel m. 0,08; der inneren Augenwinkel m. 0,027; Mundbreite m. 0,029; Nasenbreite (zwischen den Nasenflügeln) m. 0,026; Ohrenentfernung m. 0,114; Kinn-Ohrenspitze m. 0,098; innerer Augenwinkel-Ohrenspitze m. 0,088.

Herrn Ingenieur Axel Lagrelius, Chef der lithographischen Anstalt des Kgl. schwedischen Generalstabes, sei für die freundliche Zuvorkommenheit, mit welcher er die Herstellung der Photographie des Kopfes ermöglicht hat, bester Dank gesagt.

Diese Göttin, die sich uns in der Pariser Statue in einem sehr sprechenden Motiv offenbart, mit dem aber der kalte, indifferente Ausdruck des Kopfes viel weniger harmonirt, als der fröhliche, schalkhaft tändelnde des Stockholmer Kopfes, hatte, wie bekannt, als Athena Hephaistia im Hephaistostempel in der Nähe des athenischen Marktes einen Cult. Die Worte des Pausanias (I 14, 6), welche das Cultbild betreffen, lassen auf eine Statuengruppe, die Athena in ihrer nahen mythischen Beziehung zu Hephaistos darstellte, schliessen. Es ist ein glücklicher Gedanke von Reisch (Eranos Vindob. S. 21, Jahresh. I 55 ff.) die athenischen Inschriften *C. I. A.* I 318 und 319 auf diese Tempelgruppe zu beziehen. Wir erfahren durch diese Inschriften das ungefähre Datum der Cultgruppe 421/20-417/16 v. Chr., das Material, Erz, und lernen ein Detail kennen, das in der zweiten Inschrift nicht weniger als dreimal erwähnte *ἄνθεμον* aus Zinn unter dem Schilde der Athena, welches das Auffinden von Copieen und Weiterbildungen dieser Statue ermöglicht hat. Von diesen trägt nur die Athena Cherchel, wie oben hervorgehoben wurde, die sicheren stilistischen Merkmale des ausgehenden fünften Jahrhunderts an sich und darf deswegen für die Rekonstruktion des Kunstwerkes herangezogen werden. Dass Alkamenes, dessen in Athen befindliche Hephaistosstatue ja sehr berühmt war ([1]), der Künstler der Cultgruppe des Hephaistostempels gewesen und demnach als der Schöpfer des milden, friedlichen Athenaideals der Statue von Cherchel mit ihren Weiterbildungen zu betrachten sei, ist eine im höchsten Grade wahrscheinliche Vermutung von Reisch, die, wie ich glaube, nach stilistischer Seite hin eine Bestätigung durch den Stockholmer Kopf findet, über dessen Alkamenischen Character keine Meinungsverschiedenheit herrschen sollte. Es ist derselbe ungemein persönliche, huldvolle und freundliche Ausdruck der an den Sorgen und Freuden der Menschen teilnehmenden Gottheiten, wie er uns an dem Berliner Asklepios (Beschr. N. 68, Kjellberg, Asklepios II Taf. I) und an der Aphrodite von Fréjus und ihrer Sippschaft fesselt ([2]).

([1]) Vgl. Cicero, *De nat. deorum* I 30; Valerius Maximus VIII 11.

([2]) Trotz der Einwendungen von Winter (50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 117 ff.) Helbig (Führer II N° 908) und Reisch (*Eranos Vindob.* S. 18 ff.

Diese beiden Statuen bieten in der Haltung des Kopfes, in der leichten, lockeren Haarbehandlung, die in der schlechten, späten Arbeit der Stockholmer und der Berliner Statue vielfach missverstanden und verballhornt erscheint, in der flachen Bogenlinie

---

und Jahresh. I 77 f.) muss ich an der Hypothese von Furtwängler und Reinach als einer eminent wahrscheinlichen festhalten. Von der « herben Zierlichkeit », die Reisch in jener Statue ausgeprägt finden will, vermag ich nichts zu sehen. Es scheint mir im Gegenteil das glücklich gefundene Ebenmass zwischen diesen beiden entgegengesetzten Eigenschaften zu sein, welches den eigentümlichen Reiz dieser Statue ausmacht. Die Gestalt der Aphrodite von Frejus zeichnet sich durchaus nicht durch übermässige jugendliche Zartheit aus; im Gegenteil, und der Kopf hat das unbestimmbare Alter, welches den besten griechischen Idealköpfen eigen ist. Sie führen uns eben über die Grenzen der Zeit und die relativen Altersbestimmungen hinaus. Von einer « schwungvollen Beweglichkeit », die Reisch neben der Zierlichkeit der Genetrix ausgeprägt finden will, kann meiner Meinung nach hier gar nicht die Rede sein. Besser hat Winter a. a. O. 119 das Bewegungsmotiv dieses Typus mit den Worten charakterisirt: « sie scheint anzuhalten, bescheiden, zweifelnd ». Nur setzt Winter diese zarte, keusche, weibliche Anmuth, welche das Pheidiasische Aphroditeideal vor allen anderen auszeichnet, in den Gegensatz zu dem Ethos der Polykletischen Gestalten, « die mit frei zurückgenommenen Schultern, in den starken Hüften selbstbewusst sich wiegend dahin schreiten ». Sollte aber Polyklet zwischen einem jungen siegesfrohen Athleten und der holden Göttin der Grazien in diesem für den Charakter der dargestellten Persönlichkeit so wichtigen Punkte keinen Unterschied gemacht haben? Die Schrittstellung allein verbietet meiner Ansicht nach die Originalstatue einem vorpolykletischen Künstler zuzuschreiben. Wenn Winter von dem Kopfe der Aphrodite sagt, dass er von « einer seltenen Anmut und Lieblichkeit » sei, kann man ihm nur beistimmen. Wenn er aber hinzufügt: « und von einem archaischen Reiz der Züge, welchen » etc., muss ich ihm meine Zustimmung versagen. Denn wie in der Stellung und der Ponderation, in der Behandlung des Nackten und des Gewandes, so ist in diesem Kopfe der Archaismus, wenn wir diesem Begriffe die Bedeutung des irgendwie Unbeholfenen und Steifen noch geben wollen, vollständig überwunden und zwar in einer Weise, welche den gewaltigen Stilumschwung der Pheidiasischen Schule zur Voraussetzung hat. Der selbständige Rhythmus des Gewandes, dessen Bewegung ihren eigenen, dem Motiv der Gestalt selbst zwar entnommenen, aber in eigenartiger Harmonie ausgebildeten Gesetzen folgt, und dessen prachtvoll auf- und abwogendes Linienspiel wir in den betreffenden Aphroditestatuen bewundern können, ist der vorpheidiasischen Epoche ebenso fremd, wie der systematisch durchgeführte periodische Rhythmus der Sprache der Epoche der griechischen Prosa, welche dem Auftreten der beiden grossen Redekünstler Gorgias und Thrasymachos voraufgeht.

der Augenbrauen sowie in dem stark ausgeprägten Oberlide, in der breiten Nasenwurzel mit den weit auseinander liegenden Augen, in dem feingezeichneten gleichsam sprechenden Munde mit der schön geschwungenen, etwas zurückgezogenen Oberlippe, schliesslich in dem breiten, runden, festen Kinn so viele stilistischen Analogien mit der Stockholmer Athena, dass an einen gemeinsamen Urheber der Originale dieser drei Statuen kaum gezweifelt werden kann (1).

Rom, Juni 1899.

LENNART KJELLBERG.

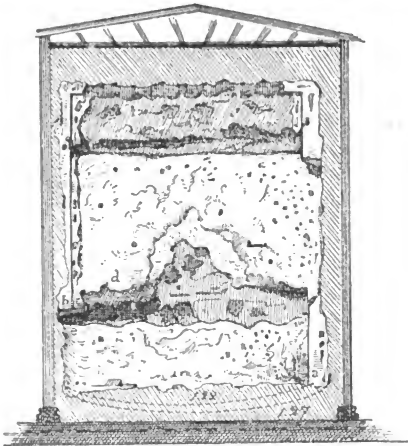
(1) [Der Athenakopf, den E. A. Gardner im *Journal of hellenic studies*, XIX, 1 S. 1. ff. so eben publiciert hat, ist ein neues Zeugniss für die Popularität des Originales unseres Typus. Seine Zurückführung auf eine berühmte Cultstatue und die Zutheilung dieser Statue an einen bedeutenden Künstler gewinnt dadurch weitere Sicherheit. Der geistige Ausdruck des englischen Kopfes scheint etwas abgeschwächt zu sein. Bei eingehender Prüfung der stilistischen Einzelheiten tritt doch eine überraschende Uebereinstimmung mit denjenigen des Stockholmer Kopfes zutage — auch die Lasche der Lederkappe kommt an der r. Seite dieses Kopfes, wo Haar und Helm antik sind, sehr deutlich zum Vorschein — so dass über den gemeinsamen Ursprung dieser beiden Köpfe kein Zweifel bestehen kann.]

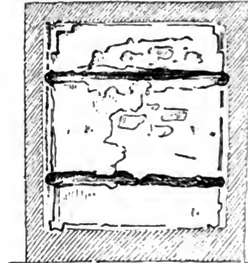
UEBER DIE EINGESETZTEN HOLZTAFELN IN POMPEJI UND DIE PLINIUSSTELLE XXXV, 149.

Bekanntlich erregten bei der Aufdeckung der *casa di M. Lucrezio* in Pompeji zwei in dem Tablinum rechts und links von dem Eintretenden vorhandene, viereckig überhöhte, flache Vertiefungen in dem dicken *tectorium* der Seitenwände an denselben Stellen, an welchen dieser Raum häufig mit Wandgemälden geschmückt ist, die lebhafte Aufmerksamkeit der Archäologen. Man glaubte nach den deutlich erkennbaren Kohlenresten schliessen zu dürfen, dass Gemälde auf Holztafeln die vorhandenen Vertiefungen ausgefüllt haben müssten. So schloss auch Fiorelli, der bei der Ausgrabung zugegen war und mir im Sommer 1867 mündlich das Vorhandensein jener Kohlenreste bestätigte; ich selbst sah noch solche Reste in den Rauhigkeiten des Verputzes haften. Nach genauer Prüfung des Sachverhaltes an Ort und Stelle zu genannter Zeit konnte ich jedoch zu der Anschauung Fiorelli's mit Sicherheit nicht gelangen und machte mir desshalb im September 1867 eine genaue Zeichnung des Zustandes, in welchem ich die beiden Stellen fand, um sie gelegentlich Interessenten vorlegen zu können (S. Abb. 1. 2) Diese Zeichnung war gerade noch zu rechter Zeit gemacht, denn im Juni 1868 fand ich bei erneutem Besuch in Pompeji die Ränder der Vertiefungen mit einer breiten Cementlage bedeckt und damit waren die zur Beurtheilung wichtigsten Anhaltspunkte für immer verloren.

Im Juni 1868 gab ich in den Nachträgen zu meiner Abhandlung in Helbigs « Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens » S. CXXVI über den damaligen Fundbestand einen genauen Bericht, dem ich als solchem auch heute nichts hinzuzufügen habe. Ich schloss mit den Worten: « Hoffentlich geben uns spätere Funde noch deutlichere Aufschlüsse über diese noch nicht ganz klaren Einzelerscheinungen ». Im Interesse aller Archäologen, welche erst n a c h dem Juni 1868 die *casa di M. Lucrezio* besucht haben, halte ich es nun für eine nachträgliche Pflichterfüllung,

ihnen durch Veröffentlichung meiner Zeichnung die Gelegenheit zu geben, sich ein eigenes Urtheil über den Sachverhalt und die aus demselben etwa zu ziehenden Folgerungen bilden zu können.











(Fig. 1)



(Fig. 1)

Fig. 2.

Fig. 1.

Fig. 1 auf der Wand zur Linken, mit den Profilen bei a und bc, und mit Details oben links und rechts unter Fig. 2, der Wand zur Rechten.

Dass eine solche Publication wünschenswert sei, ergab sich mir aus dem Umstand, dass C. Robert in dem 21ten Hallischen Winckelmanns-Programm von 1897 « die Knöchelspielerinnen des Alexandros » jene beiden leeren Vertiefungen in der *casa di M. Lucrezio* erneuert in den Bereich seiner Untersuchungen gezogen hat; er stellt sie zusammen mit der von mir in vorstehend erwähnten « Nachträgen » gleichfalls genau beschriebenen leeren Wandvertiefung in

casa di M. Spurio und mit jenen ähnlichen, im Juni 1879 in dem Hause N. 14 der *Insula* 15 in der Region VI gefundenen, über welche zuerst Sogliano in *Notizie degli Scavi* 1897, S. 271 berichtete und

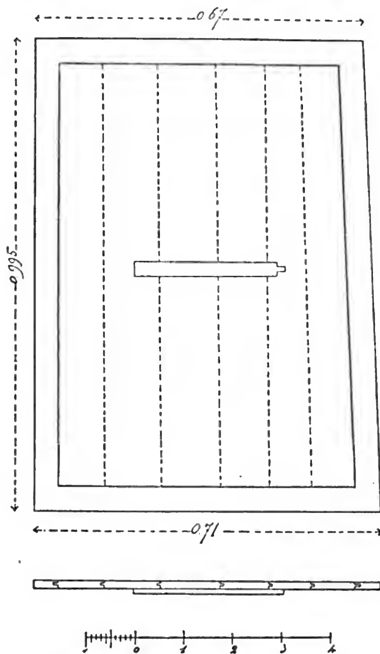


Fig. 3 (Tafel auf der Rückseite des Atriums).

vorsichtig hinzufügte: « *è probabile che fossero due tavole dipinte, addossate allo intonaco fresco della parete e formanti un corpo solo con l'intonaco stesso* ». Er beschränkt sich also auf das Aussprechen einer Vermuthung.

Ausführlichere Mittheilungen verdanken wir der gewissenhaften Berichterstattung des um die Erforschung Pompeji's so hochverdienten Aug. Mau in Mittheil. d. Archaeol. Inst. 1898. XIII. S. 48. Er schliesst mit den Worten: « Ueber beobachtete ähnliche Spuren s. Donner - v. Richter bei Helbig Wandgem. S. CXXVI. Die

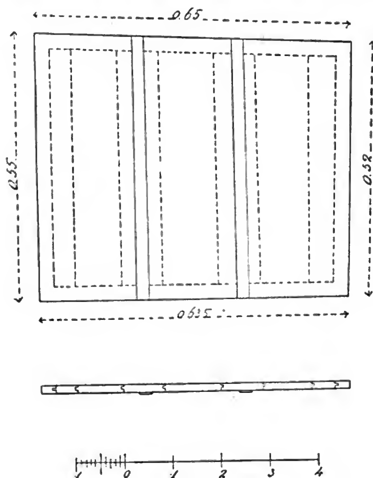


Fig. 4 (links am Atrium).

dort erhobenen Bedenken gegen die Annahme, dass auf diese Holztafeln Bilder gemalt waren, kommen in gleicher Weise auch hier zur Geltung. Es ist aber doch kaum möglich für alle diese, genau die den Bildern zukommende Stelle einnehmenden Holztafeln eine andere Bestimmung zu erdenken. Aus der geringen Dicke dieser Tafeln werden wir schliessen dürfen, dass die Bilder nicht besonders werthvoll waren ». Zu klarerer Anschauung für mich u. Andere habe ich nach Mau's Angaben a. a. O. auf Abb. 3. 4. 5 Zuschnitt und Construction der eingesetzten Holztafeln aufgezeichnet, wie

deren Rückseite nach den in der weichen Mörtelunterlage hinterlassenen Eindrücken sich darstellt (1).

In der That sind einige der von Mau erwähnten, von mir hervorgehobenen Bedenken bei den früheren ähnlichen Funden auch auf diese neuen Vorkommnisse anzuwenden, ja in noch höherem Grade, vor Allem in Betreff des unregelmässigen Zuschnittes und der verwunderlichen Construction dieser Schreinerarbeiten, Beides Dinge, die

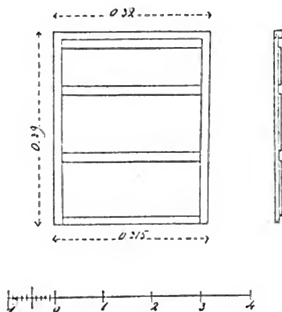


Fig. 5 (im Tablinum).

sich mit dem subtilen Wesen einer Gemäldetafel nicht wohl vertragen, ebenso wenig wie dieses sich damit verträgt, dass man die

(1) [Der Herr Verfasser hatte in den von ihm eingesandten Zeichnungen diese Eindrücke nach meinen Angaben Mitth. 1898 S. 48 construirt. Statt dessen geben obige Figuren dieselben nach den Originalen und auf Grund erneuter Untersuchung. Mit vollen Linien sind vor- und zurücktretende Teile, mit punktirten die Fugen der in gleicher Fläche liegenden bezeichnet. In Fig. 3 und 4 bestand die Tafel aus mehreren, in eine ringsum laufende Falzleiste (in beiden Fällen oben nicht deutlich; in Fig. 4 nicht vortretend) eingelassenen schmalen Brettern, auf denen in Fig. 3 eine Leiste querüber auflag, in Fig. 4 ihrer zwei in der Längenrichtung. In Fig 5 war die stark vortretende Falzleiste unten nicht vorhanden; alles übrige ist undeutlich, obgleich die nicht eben feinen Holzfasern deutlich zu erkennen sind. Es scheint dass auf die Rückseite der Tafel drei sehr dünne Brettchen aufgelegt waren. Eisen war zur Befestigung der Tafeln nirgends verwandt. A. Mau.]

durch starke Feuchtigkeit zum Werfen und Kreisen geneigte dünne Holztafel in einem weichen, lange nass bleibenden Mörtel so fest eindrückt, dass der genaue Abklatsch ihrer Rückseite nach Mau a. a. O. S. 48 « mit vollkommener Schärfe » zurückbleiht, wie dies hei den drei Tafeln in dem Hause N. 13 der Fall ist. Die Feuchtigkeit der nassen Mörtelunterlage muss sich mit Nothwendigkeit in das aufsaugungsfähige Holz ziehen; hätte man aher, um dies zu vermeiden, die Tafel wieder von dem Mörtel losgerissen und diesen vor ihrer Wiedereinsetzung trocknen lassen, so hätte durch das Hängenbleihen der zähen Masse am Holz kein so scharfer Ahdruck zurückhleiben können und ein genaueres Wiedereinpassen, so dass, wie Sogliano a. a. O. sich ausdrückt « die Tafel mit dem Bewurf ein und denselben Körper bildet » wäre nicht mehr zu erreichen gewesen. Aber diese innige Verbindung hätte man bewerkstelligen und dabei die vorstehend bezeichneten Missstände, wenn auch nicht ganz aufheben, doch jedenfalls hedeutend abschwächen können, wenn man die Tafeln, bevor man sie in den Stuck eindrückte, auf ihrer Rückseite mit heissflüssigem Wachs oder Pech bestrichen hätte, wodurch die Tafel vor dem Eindringen der Feuchtigkeit bewahrt worden wäre, welche, ihren Weg nach unten nehmend, allmählig hätte verdunsten müssen. Immerhin würde bei dem geringen Bindungsvermögen der genannten Ingredienzen mit dem Mörtel noch eine besondere Befestigung der Tafeln mit Nägeln, Hacken oder Klammern nöthig gewesen sein; doch herichtet Mau von solchen nichts.

Die vorstehend bezeichneten Schutzmittel wären jedoch für jede Holztafel, gleichviel für welchen Zweck sie dienen sollte, rathsam gewesen, nicht nur für Gemäldetafeln. Gegen die Annahme von solchen treten uns aber auch in vorliegendem Falle mancherlei Bedenken entgegen.

Zieht man neben dem wenig Rationellen eines solchen Einsetzens von Gemälden auf Holztafeln in Betracht, mit welchen umständlichen Manipulationen es verknüpft sein musste, so kann man sich kaum einen Grund denken, welcher den Besitzer solcher Gemälde dazu hätte veranlassen können, namentlich wenn dieselhen bereits eingerahmt waren, wie Rohert von diesen drei Tafeln a. a. O. S. 9 annimmt. Warum sollte der Besitzer sie nicht als Ersatz für ein Wandgemälde an jenen Stellen aufgehängt hahen, was doch schöner, vernünftiger und billiger gewesen wäre? Weiss doch jeder

Kenner der pompejanischen Wanddecorationen, dass das Aufhängen von Gemäldetafeln in einfachen Rahmen aus dünnen vierkantigen Holzleisten, welche an den Ecken sich etwas vorragend überkreuzen (jetzt in England Oxford-frames genannt) theils mit, theils ohne Seitenflügel zum Zuklappen und Beschützen des Bildes so sehr üblich war, dass die malerische Nachahmung solcher vorgeneigt oder vertical aufgehängten oder auch aufgestellten, eingerahmter Gemälde ein beliebtes Motiv der pompejanischen Maler bildet ([1]).

Andere Holzrahmenformen als die beschriebenen finden wir in den zahllosen antiken Wandmalereien nirgends abgebildet. Dagegen besitzen wir ein wohlerhaltenes antikes Exemplar jener Rahmen aus einfachem braunem Holz, welches Flinders Petrie bei seinen Ausgrabungen im Fajjum auf dem Haupt einer Mumie liegend als Einrahmung des Portraits der Verstorbenen gefunden hat; es ist von eigenthümlich kunstvoller Construction, welche zu beschreiben hier zu weit führen würde ([2]). Wenn daher Robert a. a. O. S. 9 als Beispiel eines Tafelgemälderahmens « die gemalte Umrahmung der imitirten Tafelbilder mit den Hetären aus Casa Tiberina (*Mon. d. Inst.* XII, 18) » vergleichend heranzieht, so scheint mir dies nicht zutreffend zu sein, denn diese Bilder sind keine Imitationen von Tafelbildern, sondern müssen gerade weil ihnen der typische Holzrahmen fehlt, der auf den Wänden dieses Hauses mehrfach abgebildet ist, als Wandgemälde mit breiter, gemalter Ornamentierung umgeben betrachtet werden. Wohl aber können wir die innerste Einfassung des Bildes und die äusserste der gemalten, nicht plastisch sein sollenden Ornamente, als Imitation plastischer Stuckleisten auffassen, wie solche aufgesetzte plastische Teile nicht selten zwischen den Malereien angebracht sind.

Die Annahme wirklicher Gemälderahmen bei den drei Holztafeln aus Haus N° 13 seitens Roberts, welche Form sie auch gehabt haben mögen, erscheint schon dadurch nicht genügend

([1]) Siehe in Helbig « Wandgemälde etc. » Taf. C. Fig. 3; dgl. in Monum. d. Inst. XII, Tav. V^{a} und Tav. VIIII die Cubiculumscenen in *casa Tiberina* in Rom.

([2]) Jetzt im British Museum. Abgebildet bei Flinders Petrie « *Hawara, Biahmu and Arsinoe* » Taf. 12. Ich besitze eine genaue Nachbildung desselben.

begründet, dass wir nur den Abdruck der Rückseiten kennen. Man spricht nur von einem bei allen drei Tafeln auf der Rückseite nachweisbaren « etwa 0,05 breiten Rand », der bei der leeren Stelle in der Rückwand des Atriums « etwa 0,002 vor die übrige Rückfläche vortrat », also ein Minimum. Die ganze nachweisbare Dicke dieses Randstückes, also von der Wandfläche hinab in den Verputz, beträgt nur 0,02. Ob es als Rahmen über die Wandfläche heraustrat, ist nicht festzustellen. Dieser « Rand » ist es, den Robert als Rahmen auffasst. Die Abdrücke der Rückseite stimmen aber nicht überein mit der kunstvollen Rückseite des graeco-ägyptischen Originalrahmens; doch würde dies noch kein sicheres Argument gegen die Annahme eines wirklichen Gemälderahmens sein, denn in vorliegendem Falle könnte die Behandlung der Rückseite, resp. die Art der Einsetzung der Bildtafel in den Rahmen eine einfachere, rohere, unserer Methode ähnlichere gewesen sein. Was aber entschieden gegen die Annahme eines Gemälderahmens, wie die Alten ihn bildeten, spricht, das ist der Umstand, dass erstens keine Ueberkreuzung der Rahmenstücke an den Ecken in Stuck nachweisbar ist, und zweitens und namentlich, dass sich überhaupt um derartig unregelmässige nicht rechtwinklig zugeschnittene Tafeln ein rechtwinkliger, gut aussehender Rahmen gar nicht anfertigen lässt. Die von Mau als « Rand » bezeichneten Theile können ihrem Abdruck noch sehr wohl nur Falzleisten sein, in welche man die Tafeln zu möglichster Verhütung des Werfens eingelassen hatte. Mit dem Wegfallen des Gemälderahmens fällt aber wiederum ein Argument zu Gunsten der Annahme eines eingesetzten Holztafelgemäldes hinweg.

Hier muss ich nun aber auch noch ganz besonders hervorheben, dass die beiden weit grösseren leeren Stellen in *casa di M. Lucrezio* — ihre Breite beträgt 1,22, zu 1,50 ca. Höhe — eine ungleich rationellere Behandlung der eingesetzten Holztafeln zeigen: sie waren nicht auf den feuchten Mörtel eingedrückt, der nöthige Raum für die sehr kräftigen Traversen oder Binder der einzelnen Dielen aus welchen die Tafeln zusammengesetzt waren, war aus dem trockenen dicken Verputz bis auf die Mauersteine herausgeschlagen, von der obersten Putzschichte aber nur so viel, als nöthig war, um Raum für die Dicke der Holztafel zu erlangen; nur an den abgehauenen Verputzrändern war zur Ausgleichung etwas fri-

scher Stuck aufgetragen worden, um die Tafelränder fest anschliessend in denselben eindrücken zu können und eine glatte Verbindung mit der Wandfläche herzustellen (s. Fig. 1. 2). Verständigerweise traten die Traversen über die Tafelränder vor und boten in diesen vier vorstehenden, abgerundeten Enden die Gelegenheit starke, lange Eisen durch sie bis in den Mauergrund einzuschlagen und fest zu gipsen. Trotz dieser soliden Befestigungsweise wurden noch zahlreiche Nägel durch die Tafel selbst in die Mauer getrieben, entweder um sie schon von Anfang an noch mehr vor dem Werfen zu schützen, oder auch nur zur nachträglichen Correctur, nachdem das Werfen trotz aller Vorsicht dennoch stattgefunden hatte. Dieses Durchschlagen der Nägel allein schliesst jeden Gedanken an eine Gemäldetafel aus, damit auch den Gedanken an einen Gemälde-Holzrahmen, welchen Robert a. a. O. S. 9 annehmen zu können glaubt, während sich in dem Abdruck der Tafelränder auf der Rückseite keine Spur eines Rahmens zeigt, sondern nur der scharfe Abdruck der Tafel selbst (s. S. 120, Fig. 1 von *bc* aufwärts). Die aus den Traversen bedeutend über die Wandfläche hinausragenden Bankeisen konnten also auch nicht, wie Robert anzunehmen scheint, zur Befestigung eines Gemälderahmens dienen; es waren deren, als ich die Zeichnung machte, von den ursprünglich vieren nur noch die beiden oberen vorhanden (s. Fig. 1 *bc*, unten).

Auch kann ich der Erklärung Roberts in Betreff der durch die Tafel getriebenen Nägel nicht beipflichten, wenn er sagt: « man braucht sich nur vorzustellen, dass die Bildtäfeln wie in dem jüngst ausgegrabenen Hause auf ihrer Rückseite mit Leisten versehen waren ». Letzteres ist nicht möglich, denn ausser den beiden tiefen Traversenrinnen sind keine Vertiefungen für solche Leisten in dem Mörtel vorhanden, und selbst angenommen, solche Leisten wären vorhanden gewesen, so musste man die Nägel, um sie bis in die Mauer zu treiben, von der Aussenseite durch Tafel und Leisten durchschlagen, wie man es allenfalls bei einem Kistendeckel oder -boden thut, nicht aber bei Gemäldetafeln. Bei letzteren müssen solche Leisten entweder aufgeleimt oder mit sehr exacter, subtiler Arbeit in die Tafel eingeschoben werden, was um so schwieriger wird, je dünner dieselbe ist. Dass die pompejanischen Schreiner befähigt waren solche subtile Arbeiten auszuführen, da wo es angebracht war, das sehen wir z. B. an den schönen

abgebildeten Holzthüren mit complizirten Füllungen in dem Haus des Sallust ([1]). Bei der rohen Herstellungsweise der drei Tafeln in Haus n. 13 ist wohl auch kaum etwas Andres anzunehmen, als dass die Leisten angenagelt waren. Hier sei auch noch bemerkt, dass Roberts Vermuthung, dass an diesen drei Tafeln « die bald horizontal, bald vertical gestellten Leisten dazu gedient haben mochten, hinter der Bildtafel einen Luftraum herzustellen » nicht haltbar ist, weil die Tafeln fest in den weichen Stuck eingedrückt waren.

Gegenüber der Schwierigkeit einer befriedigenden Erklärung der vorstehend erörterten verschiedenen Fälle habe ich mit Bezug auf jene in *casa di M. Lucrezio* schon früher a. a. O. S. CXXVI auf Plinius XXXV, 6 verwiesen und an die Möglichkeit gedacht, dass die in dem Tablinum eingesetzten Tafeln als die Stuckwände flacher Schränke mit Thüren betrachtet werden könnten, welche zur Aufbewahrung der Wachsmasken der Ahnen dienten. Will man sich aber in weiteren Vermuthungen ergehen, so könnte man allenfalls anführen, dass jene drei Tafeln im Haus n. 13 zur Aufnahme von Nägeln oder Hacken bestimmt gewesen sein mochten, an welchen man kleinere Gegenstände u. Instrumente des Gebrauches aufhängen konnte, ohne die Wand zu beschädigen; oder auch als Tafeln mit dunkelm Grund zum Aufzeichnen von Notizen mit weisser Kreide, oder auch wiederum als Rückwände kleinerer, flacher Schränkchen.

Zur Klarstellung aller controversen Einzelheiten in vorliegender Materie muss ich auch noch betonen, dass es dem Thatbestand nicht entspricht, wenn Robert a. a. O. S. 10, von dem Haus n. 13 redend, « diese Wandvertiefungen als ganz analog mit jener in einem Gemach des Hauses des M. Spurius Mesor » bezeichnet und « den Rundstab, dessen Abdruck Donner und Helbig (Letzterer im *Bull. d. Inst.* 1864, p. 121) constatiren », als eine Umrahmung ähnlich, wie sie sich gemalt an den Hetärenbildern der Casa Tiberina befindet, betrachtet. Es handelt sich hier nämlich gar nicht um den Abdruck eines rahmenartigen Rundstabes, der, wenn er überhaupt vorhanden wäre, und als Rahmentheil der

([1]) Abgebildet bei Mau « Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji ». Taf. II.

Vorderseite hätte angehören müssen, sich nicht auf der Rückseite abdrücken konnte; ich bemerkte vielmehr a. a. O. S. CXXVII: Dass jene kleine Tafel nach den Eindrücken, die ihre Ränder in dem weichen Stuck hinterlassen haben, zwischen 0,003 und 0,015 variiren, und dass der Rand derselben (d. h. ihre Dicke) an der linken Seite hohlkehlen- und oben rundstabartig geformt war; an der rechten Seite dagegen rechtwinkelig und unten schräge. Welcher Tischler würde wohl jemals eine Tafel für ein Bild so zugeschnitten haben? In Anbetracht dieser Seltsamkeiten, auch in Anbetracht der Abrundung der oberen Ecken dieser Tafel, eine Form, die bei pompejanischen Gemälden gar nicht vorkommt, und bei der Zweifelhaftigkeit, ob die eingesetzte Tafel überhaupt Holz und nicht ein ganz andres Material gewesen sei, kann ich auch dieses Vorkommen als analog mit jenem in *casa di M. Lucrezio* durchaus nicht betrachten. Dagegen habe ich die Analogie der Abdrücke in dieser Vertiefung mit jener für den schwarzen Glasspiegel *in casa del Citarista* auf der rechten Langseite des Mittelperistyls schon hervorgehoben.

Wenn wir uns nach vorstehenden Untersuchungen noch vergegenwärtigen, dass bei der ausserordentlich grossen Anzahl von Wandgemälden in Pompeji seit dem Beginn der Ausgrabungen und seit 1847, d. h. seit der Aufdeckung der *casa di M. Lucrezio* bis 1897 nur die besprochenen drei ähnlichen Stellen im Haus N. 13 der *Insula* VI, 15 gefunden worden sind, und selbst angenommen, dass trotz aller entgegenstehender Bedenken diese leeren Vertiefungen dennoch Gemälde auf Holztafeln enthalten haben sollten, so können wir doch Robert nicht folgen, wenn er von dem vorausgesetzten Einlassen von Tafelgemälden in Pompeji sagt: « Aber es war üblich » (a. a. O. S. 9).

Hiermit gelange ich zu einem andern Theil der Ausführungen Roberts in dem 21ten Winckelmanns-Programm.

Er wendet sich in demselben gegen Franz Winters in der Maisitzung der Archäologischen Gesellschaft in Berlin (1) nach Sempers Vorgang ausgesprochenen Anschauung, dass die im Nationalmuseum von Neapel aufbewahrten sechs kleinen Marmortafeln

(1) Abgedruckt in « Wochenschrift für klassische Philologie, 1897 », und in Separatabdruck.

mit figürlichen Darstellungen, aus Herculanum und Pompeji stammend, auf welchen jetzt nur geringe Farbenspuren enthalten sind, ursprünglich enkaustisch bemalt gewesen seien, unter ihnen die Astragalenspielerinnen; ferner, dass das Gemälde des Nikias, welches Augustus in die Wandbekleidung der Curia Julia einfügen liess, nämlich die Nemea auf Marmor gemalt gewesen sei und zwar enkaustisch, da Plinius XXXV, 27 berichtet, dass Nikias auf das Bild geschrieben hatte: *se inussisse*. Robert wirft hiergegen die Frage auf: « woraus folgt, dass die Nemea nicht auf Holz sondern auf Marmor gemalt war? » und bemüht sich, wie ich schon gezeigt habe, nachzuweisen, d a s s e s b e i d e n A l t e n ü b l i c h w a r, Gemälde auf Holztafeln in den Mauerbewurf einzulassen.

Es ist nicht meine Absicht mich hier über die Differenzpunkte der beiden gelehrten Archäologen eingehend zu äussern. Aber da in den Ausführungen Beider meine früheren u. späteren Untersuchungen und Darlegungen der malerisch-technischen Verfahrungsweisen der Alten mehrfach angeführt werden, theils mit freundlicher Anerkennung, theils auch negierend, so möchte ich durch Stillschweigen nicht den Schein erwecken, als erkennte ich diese Negierungen als zutreffend an. Vielmehr halte ich es für eine ernste Pflicht nicht zu schweigen, wenn ich für die Wissenschaft gewonnene Resultate, welche ich nach gewissenhaftester Prüfung unverändert für richtig halte, in Zweifel gestellt sehe. Andernfalls würde ich freudig Belehrung annehmen.

Das Einlassen von bemalten oder nur mit Umrisszeichnungen versehenen Marmortafeln in eine so dicke Mörtel- oder Stuckbekleidung, wie die antiken Wände sie aufweisen, kann an und für sich nur als etwas durchaus Rationelles betrachtet werden, denn der Marmor bindet vorzüglich mit dem nassen Bewurf und die Berührung mit Letzterem ändert in keiner Weise weder die Beschaffenheit des Marmors selbst noch der auf seiner Vorderseite aufgetragenen Farben, seien es Temperafarben oder enkaustische (1).

(1) Analog dem Einlassen von Marmortafeln in die Wandbekleidungen älterer, aus schadhaften oder abgebrochenen Mauern herausgesägter Freskogemälde, welches ich als ein bei den Alten in der That « übliches Verfahren » in zahlreichen Beispielen nachgewiesen habe, Die erhalt. ant. Wandmal. bei Helbig « Wandgemälde. Zufällig besitzt gerade die *casa di M. Lucrezio* zwei Beispiele dieser Art in den beiden 1,92 hohen Gemälden der Omphale

Für diese letzteren ist der Marmor ein ganz vorzüglicher Untergrund, da das Wachs der gefärbten Wachspasten, welche man bei der *Cestrum*-Malerei mit diesem Instrument in kaltem Zustande aufträgt, sich bei der Schlussbehandlung dieser Malweise, dem Einbrennen oder Einschmelzen des Gemalten, auf das Innigste mit der nicht polirten, sondern fein porösen Marmoroberfläche verbindet, indem es in deren Poren etwas eindringt.

Ich verweise hier auf meine ausführlichen Darlegungen der verschiedenen Arten der enkaustischen Malerei (¹), über welche Robert a. a. o. S. 10 Anm. 24 sich in folgender Weise äussert: « Die Schwäche der Donner'schen Theorie liegt darin, dass das ἐγκαίειν so wenig zu seinem Rechte kommt. Er bezeichnet es selbst als eine Nebensache, nur bestimmt eine gleichmässige Oberfläche herzustellen. Aber sollte eine Nebensache der ganzen Technik den Namen gegeben haben? » Hierauf habe ich zu bemerken: bei allen Gemälden ist wohl die Darstellung des Gewollten, das in die Erscheinungtreten desselben, die Hauptsache, Nebensache die technischen dazu verwendeten Mittel. Da aber in der sogenannten enkaustischen Malerei in grellem Contrast zu allen anderen Malweisen des Alterthums, der Leim- Tempera- und Freskomalerei, das Mittel starker Wärme, das Einbrennen, zur Anwendung kommt, so scheint mir schon darin hinreichende Berechtigung zu liegen dieser Technik danach den Namen zu geben, einerlei ob die Wärme nur am Ende der Arbeit zu Hülfe genommen wird oder schon während derselben. Dass letzteres aber bei der für Gemälde übli-

---

(Helbig 1140) und dem Silen mit dem Dionysosknaben im Triclinium (Helbig 379). Dies könnte die Vermuthung bestärken, dass auch die eingesetzten Holztafeln im Tablinum Gemäldetafeln gewesen sein, wenn nicht so viele Bedenken dagegen sprächen.

(¹) 1868: « über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung » in Helbigs Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens; 1885: « Ueber Technisches in der Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik » in den « Praktisch- und chemisch-technischen Mittheilungen » von A. Klein in München; auch in Separatabdruck, im Verlag von Karl Scholze in Leipzig 1885: 1888 « die enkaustische Malerei der Alten » in der Beilage zu Münchener Allgemeinen Zeitung N. 180 vom 30. Juni 1888; auch abgedruckt in « eine Gallerie antiker Portraits » von Georg Ebers. München, Cotta'sche Buchhandlung 1888.

chen Art, der Malerei mit dem Cestrum, nicht geschah, ist so schlagend wie nur möglich von Plinius XXXV, 122 in den Worten ausgesprochen: *ceris pingere ac picturam inurere, quis primus excogitaverit non constat;* d. h. « mit Wachs zu malen u. das Gemälde einzubrennen, wer das zuerst ausgedacht haben mag, ist nicht ermittelt ». Man sollte meinen, das Aufeinanderfolgen zweier verschiedener Handlungen könnte kaum klarer ausgedrückt sein. Robert aber sagt in der Note weiter: « Dass das Auftragen der Farben dem Einbrennen vorausgegangen sein müsse, wird von Donner und Winter aus Plinius XXXV, 122 mit Unrecht gefolgert. Diese Worte können, wie mir Leo bestätigt, auch als eine blosse Umschreibung von *encausto pingere* verstanden werden; Plinius beschreibt die Technik als die, deren Material Wachs und deren Verfahren das Einbrennen ist. Ein anderer hätte *ceris pingere et quidem picturam inurere* gesagt. Dass hier, wo vom εὑρετής die Rede ist, ein Verfahren in seinen Stadien beschrieben sein soll, kommt mir sogar stilwidrig vor ». Speziell zu letzter Bemerkung möchte ich gegenüber dem gelehrten Philologen doch in aller Bescheidenheit hervorheben, dass zwar am Schluss des Satzes von dem εὑρετής, dem unbekannten Erfinder, die Rede ist, aber doch in erster Linie von den Prozeduren, die er erfunden und ausgeübt hat. Ich muss daher auch den Versuch der Verwischung der markigen Pliniusstelle in eine blosse Umschreibung von *encausto pingere* als keinen glücklichen bezeichnen. Wenn man analog unsrer Stelle z. B. sagen würde: Brodteig zu kneten und die Brode zu backen, wer das zuerst ausgedacht hat usw., so sind hier doch offenbar zwei aufeinanderfolgende Handlungen geschildert und der εὑρετής, der unbekannte Erfinder, der Bäcker, könnte sich dabei doch nicht über Mangel an genügender Berücksichtigung beklagen.

In der citirten Note sagt Robert ferner: « Könnte nicht das pastenartige Wachs mit einem metallnen Spatel, den man vorher erhitzt hatte, aufgetragen und so eine festere Verbindung mit dem Grund erzielt worden sein? » Ich hege das Vertrauen, dass wenn Robert mir bei der Arbeit des Copirens einiger graeco-äegyptischer enkaustischer Portraits, *ceris pingendo ac picturam inurendo,* zugesehen hätte, so würde er obigen Passus nicht geschrieben haben; denn er würde gesehen haben, dass es doch eine ganz

unerträgliche Zumuthung an einen Maler wäre, sich abzuquälen mit dem Erhitzen eines metallenen Spatels und sich an demselben die Finger zu verbrennen, oder darauf zu blasen bis er den richtigen Wärmegrad erreicht hat, wenn der Maler in aller Ruhe und Bequemlichkeit mit seinem Cestrum aus Holz oder Bein, allenfalls auch aus Metall, und mit seinen kalten ductilen Wachsfarben aus punischem Wachs mit einem geringen Zusatz balsamischen Harzes und einem Minimum von Olivenöl seine Gemälde ausführen kann? ([1]) Wozu sollte er diese schon weiche Masse mit einem erhitzten Spatel berühren? Sie würde ihm zerfliessen und seine Arbeit zerstört werden, gerade wie dies geschehen kann, wenn man bei dem Einbrennen den Metallstab zu stark erhitzt. Das Einbrennen zum Schluss ist aber eine Nothwendigkeit: das *Cestrum* muss nämlich mit seinen gezahnten Rändern bald in dieser, bald in jener Richtung geführt werden, theils um zu starke Farbenanhäufungen wegzunehmen, theils um die Farbentöne ineinander zu ziehen, und hierdurch entsteht ein störender in verschiedenen Richtungen laufender Glanz, der erst durch das Einbrennen, das wie ein Firniss wirkt, beseitigt wird. das aber als noch wichtigere Wirkung die Eindrücke der gebrauchten Cestern an ihren Rändern schmilzt, dadurch die Furchungen ausfüllt und der ganzen Bildoberfläche ein weiches, angenehmes und einheitliches Aussehen gibt.

Meine Auffassung und Uebersetzung der Pliniusstelle XXXV 149: *encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera — et in ebore — cestro, id est verriculo; donec classis pingi coepere hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendo* etc. theilt Robert a. a. O. S. 10 mit und führt S. 11 seine abweichenden Ansichten aus, durch welche er mich zwingt ihm Satz für Satz zu folgen. Er beginnt: « In der Sache wird Donner Recht haben, in der Interpretation jener Pliniusstelle hat er es sicher nicht. Wie die Worte überliefert sind, muss jeder Philologe die ersten der beiden angekündigten Classen in *cera* suchen, wie dies von den älteren Interpreten Caylus, Letronne, Hirt und Welcker, von den Neueren

(1) Ich bewahre diese Copien und die Instrumente, mit welchen sie gearbeitet sind, nebst einigen Originalstücken noch bei mir, und jeder Interessent ist freundlichst eingeladen, sie bei mir anzusehen.

Henry und Berger mit vollem Recht thun und Donner hätte in diesem Punkt nicht wiedersprechen dürfen ». Aber warum hätte ich das nicht thun dürfen, wenn ich durch das Studium des Plinius, Vitruv und andrer antiker Autoren, und durch meine damit verbundenen praktischen Versuche und sodann später nach Auffindung der graeco-aegyptischen Portraits und meiner Untersuchungen derselben zu der festen Ueberzeugung gekommen war, dass die Genannten auf durchaus falschem Wege waren? Ausserdem war ich nicht so unvorsichtig, meine Interpretation der Stelle vor ihrer Veröffentlichung nicht auch von namhaften Philologen prüfen zu lassen, welche sie nach meiner Auseinandersetzung der ihnen zuvor ganz unverständlichen enkaustischen Technik nicht nur als durchaus zulässig bezeichneten, sondern auch hervorhoben, dass nur ein Techniker diese Erklärung finden konnte, nicht aber der Philologe. Nach Auffindung der graeco-ägyptischen Portraits sagte mir Georg Ebers: « Ich hatte die Pliniusstelle, bevor ich Ihre Schriften las, auch nicht so aufgefasst, aber die Thatsachen geben jetzt Ihrer Erklärung Recht ».

Weiter sagt Robert: « Auch die ausserordentlich harte Verbindung der instrumentalen Dative *cera cestro pingere* spricht gegen Donner, vor allem aber der auch von Henry bereits richtig beobachtete Sprachgebrauch, der für den Begriff « Wachsfarben » durchaus den Plural *cerae* verlangt, vgl. d. O. *resolutis igni ceris;* XXXV 49 *cerae tinguntur iisdem his coloribus;* 122 *ceris pingere* ». Hier gebe ich unbedingt zu, dass « *cera cëstro pingere* in der That sehr hart klingt; desshalb aber gebraucht auch Plinius diesen Ausdruck gar nicht in dieser Weise, sondern die Stelle lautet bei ihm: *cera — et in ebore — cestro, id est verriculo,* wobei die Härte durch das parenthetisch gebrauchte *et in ebore* wesentlich gemildert ist. Aber wie sollte selbst eine Härte im Ausdruck einen wohl bedachten Sinn aufheben, zweitens wie könnte sie gegen meine Erklärung dieses Sinnes sprechen? Als ganz hinfällig aber muss ich die Auffassung Roberts von dem sprachlichen Gebrauche der Formen *cera* und *cerae* bezeichnen, finde ich auch nicht einmal seine Berufung auf Henry zutreffend. Letzterer sagt vorsichtiger als er ([1]): « *quand le singulier « cera » est employé, il semble ne désigner qu'une simple couche de*

([1]) Cros und Henry: *l'encaustique* S. 8

cire incolore ou d'une seule couleur, appliquée sur un subjectile quelconque ». Henry spricht also nur eine Vermuthung aus keine Behauptung. Aber auch diese Vermuthung stimmt nicht mit den Texten. Sie ist ungerechtfertigt und willkührlich, namentlich in Bezug auf die « *simple couche de cire incolore* »; denn wie wäre es denkbar, in der fraglichen Stelle, die von den drei Arten der enkaustischen Malerei, also selbstverständlich auch von den zur Malerei unumgänglich nöthigen Farben und den dazu gebräuchlichen Instrumenten, d. h. Cestern und Pinsel, handelt, unter « *cera* » eine einfache Lage weissen Wachses oder gar nur eine Anstreicherei mit einer einzigen Farbe verstehen zu wollen? Der Gebrauch des Singulars « *cera* » oder des Plurals *cerae* bei Plinius, bei welcher letzteren Form allerdings nur eine Anzahl verschieden gefärbter oder nicht gefärbter Wachspräparate gemeint sein können, während durch den Singular einfach das Wachs als Ingredienz, als Träger der Farben, bezeichnet wird, entspricht genau der in unsrer Sprache gebräuchlichen Ausdrucksweise: ein Bild mit (in) Oel oder mit (in) Oelfarben malen. In gleichem Sinne kann man bei dem Gebrauch von *cera* oder *cerae* übersetzen: mit Wachs oder mit Wachsfarben malen, und in gleichen Sinne bedienen sich auch Plinius und Vitruv mit aller Freiheit bald dieser, bald jener Ausdrucksweise. Dies zeigt sich klar gerade bei jenem von Robert zu seinem Zwecke nicht zweckentsprechend angeführten Satz: *cerae tinguntur iisdem his coloribus etc.*; denn hier kann man doch unmöglich übersetzen: die Wachsfarben werden gefärbt mit jenen Farben etc. und bei Plinius eine solche Geschmacklosigkeit des Ausdruckes voraussetzen; er will vielmehr sagen: die Wachspräparate (kurz gesagt: das Wachs) werden mit jenen Farben gefärbt etc. hier ist also gerade der Plural in dem Sinne gebraucht, den Robert ihm abspricht. Anderseits wird wiederum entgegen Roberts Auffassung der Singular direct als « Wachsfarbe » von Vitruv gebraucht Lib. VI, c. II, 29; *triglyphi.... cera caerulea depinxerunt;* hier kann man doch sicherlich nicht übersetzen: man bemalte die Triglyphen mit blauem Wachs, denn es gibt wohl gelbes, ungebleichtes und weisses gebleichtes, aber es gibt kein blaues Wachs, und man muss also übersetzen: man bemalte die Triglyphen mit blauer Wachsfarbe! Wenn mir aber Robert S. 11 weiter unten

vorwirft, ich hätte « dem Singular » cera » die unmögliche Bedeutung » Wachsfarben « unterschieben wollen », so weiss ich wahrlich nicht, wo ich mir das hätte zu Schulden kommen lassen. Doch wie dem auch sei, glaube ich meine Anschauungen über diesen Punkt in Vorstehendem genügend deutlich ausgesprochen zu haben.

Ich kehre wieder zu dem Punkte zurück, an welchen ich Roberts Ausführungen verliess. Er fährt fort: « Allerdings ist die von Donner hier supponirte Brachylogie, zufolge deren von zwei Gliedern das eine als selbstverständlich übergangen und nur das zweite als das seltnere angeführt wird, dem Stile des Plinius keineswegs fremd. Unsrer Stelle am ähnlichsten würde XXIX, 60 sein: *mustelarum duo genera alterum silvestre*. Aber um diese Figur herzustellen, musste nothwendig *cera*, das bei solcher Auffassung völlig entbehrlich ist und sehr wohl Glossem zu *encausto pingendi* sein kann, getilgt werden: also *encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, et in ebore cestro, id est verriculo, donec classes pingi coepere*. So erhält der Satz zwar ein durchaus Plinianischen Gepräge, aber zu Donners Theorie stimmt er nur noch theilweise: denn nun muss man durchaus *cestro* eng mit *ebore* verbinden und für die erste, nicht ausdrücklich genannte Malweise, die auf Holz, ein andres Instrument als das Cestrum postuliren. Donners Auffassung lässt sich nur dann in ihrem ganzen Umfang halten, wenn man mit Henry unter *cera* den Wachsgrund versteht. Im Grunde haben das schon Caylus und Hirt gethan, mit deren Ansicht sich Donner (die erhaltenen antiken Wandmalereien A. 38) unter Berufung auf Letronne (*lettres d'un antiquaire* 381) und Welcker (kl. Schr. III 414) gar zu leicht abfindet. Allerdings scheint sich für die Stellung der Präposition vor dem zweiten Gliede bei Plinius kein Beispiel zu finden, aber bei dem Zustand unseres Pliniustextes ist es wahrlich keine Hexerei, vielmehr durchaus erlaubt, vor *cera* ein *in* einzuschieben ».

Hierauf kann ich in Kürze entgegnen: Für die von Robert versuchte Nachahmung einer vermeintlichen Musterfigur aus einer ganz andern Materie scheint mir weder Nothwendigkeit noch Berechtigung vorzuliegen, denn warum sollte Plinius bei den verschiedenartigsten Dingen seine Ausdruckweise immer über denselben Leisten schlagen? Auf welche bedenkliche Wege man mit einem

solchen Verfahren geräth, zeigen Roberts hier oben wiedergegebenen Ausführungen, die ihn schliesslich dahin bringen, nach eigenem Ermessen in den Originaltext vor *cera* ein *in* hinein zu corrigiren und sich zu dem Vertreter der unhaltbarsten der unhaltbaren Anschauungen zu machen, die über die Technik der Enkaustik ins Leben gesetzt worden sind, nämlich die Anschauung von der Anwendung eines vorausgesetzten Wachsgrundes oder einer vorausgesetzten Wachstafel, denn er fährt fort:

« Jedenfalls ist es methodischer (— nämlich die Textumänderung —) als dem Singular die unmögliche Bedeutung « Wachsfarben » unterschieben zu wollen (1). Nur möchte ich unter *cera* nicht mit den beiden französischen Forschern jede beliebige Unterlage mit Wachsüberzug, sondern nach einem Vorschlag von Wissowa lediglich die Wachstafel verstehen. Ich habe diese Auffassung der Stelle bereits oben durch die Interpunktion angedeutet: « auf die Wachstafel und auf Elfenbein, in beiden Fällen mit dem Cestrum. Die einzige Modification, die sich Donners Resultate gefallen lassen müssen, besteht also darin, dass im ersten Falle nicht auf die blosse. sondern auf die mit Wachs grundirte Tafel gemalt wurde. Uebrigens spricht Donner in seiner ersten Abhandlung von « grundirten oder nicht grundirten » Holztafeln ohne sich allerdings über die Art der Grundirung näher zu äussern. Dieser Wachsüberzug hatte bei der enkaustischen Malerei denselben Zweck wie bei der Temperamalerei das Leukoma, bei den Lekythen der Pfeifenthon, nämlich den in der älteren Periode der griechischen Malerei durchaus obligatorischen hellen Grund herzustellen. Bei der Malerei auf Elfenbein bot das Material selbst diesen hellen Grund; es war also überflüssig, erst noch mit Wachs zu grundiren; vielmehr wurde die Farbe mit dem Spatel direct auf das Elfenbein aufgetragen ».

Bei diesen Ausführungen muss ich vor Allem dankend den freundlichen Willen Roberts anerkennen, die Resultate meiner Untersuchungen gelten zu lassen, jedoch unter der Annahme einiger Modificationen derselben. Aber ich bedaure, die Bedingungen, unter welchen dies geschieht, ehrlicher Weise nicht annehmen zu können. Denn, wie ich weiter oben schon bemerkt habe, ist die

(1) Hierüber vgl. meine vorstehenden Ausführungen. S. 133 ff.

Annahme einer mit Wachs grundirten Holztafel als Unterlage für die erste Art der enkaustischen Malerei durchaus unhaltbar, denn hiefür liegen die unumstösslichsten Beweise in der Thatsache vor, dass ich unter der grossen Anzahl der graeco-ägyptischen enkaustischen Portraits, die ich 1888 in der Graf'schen Sammlung zu untersuchen die Gelegenheit hatte, und unter diesen namentlich an Bruchstücken mit starken Abblätterungen der Farbenlage, von welchen einige noch in meinem Besitz sind, mit untrüglicher Sicherheit feststellen konnte, dass kein einziges auf eine solche mit Wachs grundirte Holztafel gemalt war. Alle waren auf das nackte, meist sehr dunkle Holz ohne jegliche Wachsgrundirung gemalt, nur bei einem einzigen der Bruchstücke fand sich ein ganz dünner Harzüberzug vor, der sehr nachtheilig gewirkt zu haben scheint, denn hier waren die Abblätterungen am stärksten, die Verbindung der Farben mit dem Holz also am mangelhaftesten.

Das nicht nur überflüssige sondern direct hinderliche einer Wachsgrundirung hatte ich schon 1868 bei meinem ersten praktischen Versuchen erkannt. Und zwar dadurch, dass wenn ich mit harter Wachsfarbe und heissem Metallcestrum, — anknüpfend an die alten Anschauungen von Caylus, Hirt und Raoul-Rochette, — arbeitete, diese weisse Wachs-Grundirung sich mit der Farbe zugleich erweichte und nachgab, sich mit der Farbe vermischte und den Ton verdarb, wobei ausserdem widerwärtige Höhen und Tiefen entstanden. Bei dem Arbeiten mit kalten, ductilen Wachspasten aber glitten dieselben unter dem Druck des nicht erwärmten Cestrums aus und bei nur etwas zu heissem Einbrennen, wie schon erwähnt, vermischte sich die Grundirung wieder in nachtheiliger Weise mit der Farbe. Im Gegentheil aber zeigte es sich bei letzteren Versuchen in vorteilhafter Weise, dass sich die auf das natürliche nackte Holz aufgetragene Wachsfarbe in die Poren desselben einsaugt, auf das Festeste an ihm heftet; auch ist die Malerei durch die geringere Dicke des auf das Holz gebrachten Gesammtwachskörpers nach dem Erhärten weit weniger dem Abblättern ausgesetzt als wenn dieser Wachskörper durch eine weisse Wachslage verdickt wird. Wenn ich 1868 in « die erhaltenen antiken Wandmalereien S. 13 » für die erste Art der enkaustischen Malerei von « grundirten oder nicht grundirten Holztafeln » sprach,

so war damit die für alle Gemälde-Holztafeln bei der Temperamalerei schon im Alterthum übliche, dünne Grundirung mit Kreide und Leim, die « *cretula* » gemeint, die auch vortheilhaft für die enkaustische Malerei bei Holztafeln sein kann, um die etwaigen Unebenheiten auszugleichen oder um faserige Theilchen zu fixiren. Bei einer gut bearbeiteten Holztafel ist sie aber überflüssig, um so mehr, als die Wachsfarben weit pastoser und somit deckender sind als die Temperafarben, desshalb auch eines weissen Untergrundes nicht bedürfen (1).

Fällt aber die von Robert angenommene weisse Wachsgrundirung, — und sie kann gegenüber ihrem Nichtvorhandensein bei den graeco-ägyptischen Originalen nicht aufrecht erhalten werden — so fällt auch die von Robert weit ihr verbundene Annahme, dass durch sie der Zweck hätte erreicht werden sollen, einen hellen Grund auf der Tafel herzustellen « wie bei der Temperamalerei das Leukoma, bei den Lekythen der Pfeifenthon », und wie bei dem Elfenbein seine Naturfarbe ihn bietet. Ferner fällt damit absolut die Zulässigkeit des Einschiebens des « *in* » von « *cera* » und hierdurch der Gegensatz, den sich Robert zwischen der ersten Art auf Holz und der zweiten Art auf Elfenbein dadurch construirt hat, dass er annimmt, das Unterlagsmaterial bei der ersten Art bedürfe einer Wachsgrundirung, bei der zweiten aber nicht.

Im Zusammenhang hiermit muss ich auch den von Robert S. 13 als Schlussfolgerung seiner von mir citirten Ausführungen so positiv ausgesprochenen Satz über « jenes von Plinius bezeugte Aufsetzen der Wachsfarben auf den Wachsüberzug der Holztafel » nur als eigene Combination Roberts betrachten; in dem

(1) Wegen dieser pastosen Beschaffenheit der Wachsfarben bedurften auch Terracotten oder Marmorbautheile, wenn sie mit Ornamenten in platten Tönen vermittelst heissflüssiger Wachsfarbe und dem Pinsel verziert wurden einer solchen Wachsgrundirung nicht; und ebenso wenig bedurfte man derselben, wenn man Marmor- oder Terracottatafeln mit Werken höherer Kunst vermittelst kalter Wachspasten und dem Cestrum bemalen wollte, Materialien die durch ihre Schwere unbequemer zu behandeln sind, als Holz und Elfenbein, desshalb auch gewiss nur für besondere Zwecke benutzt wurden, aus welchem Grunde für Plinius auch keine Veranlassung vorlag, sie in seiner knappen Angabe über enkaustische Malerei besonders mit anzuführen, so wenig wie Kupferplatten oder aus altem Mauerbewurf ausgeschnittene Platten, die zu gleichem Zwecke dienen konnten.

Originaltext ist dies keineswegs bezeugt, noch lässt es sich, wie ich versucht habe nachzuweisen, in denselben hineindeuten.

In vorstehenden Ausführungen habe ich, wie ich glaube, alles für die Klarstellung meiner Auslegung der Pliniusstelle XXXV, 149 Nötige in Bezug auf Roberts Einwendungen berührt und kann darauf verzichten, auf die von ihm a. a. O. S. 12, Anm. 32 vorgeschlagenen Einschiebungen in die berühmte Stelle näher einzugehen (1). Aber den Wunsch möchte ich aussprechen, dass man sie in ihrem Originaltext belasse und sich allseitig bemühen möge, sie unverändert nur aus sich selbst heraus verstehen zu lernen.

OTTO DONNER VON RICHTER.

(1) Die bei diesen Veranlassungen von Robert herangezogenen Anschauungen der Herrn Cros und Henry habe ich schon ausführlich besprochen in: « Ueber Technisches in der Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik »; jene von Berger in den « prakt. und chem.-technischen Mitth. » Jahrgang 1893, N. 171.

DAS ANGEBLICHE TEMPLUM MATIDIAE BEI PIAZZA CAPRANICA

Die folgenden Bemerkungen beruhen auf örtlichen Nachforschungen, die ich vor nunmehr vierzehn Jahren zusammen mit dem verstorbenen F. O. Schulze angestellt habe, und sind, in allem Wesentlichen, schon damals zu Papier gebracht. Sie zu veröffentlichen hat mich bisher das negative Resultat unserer Untersuchung abgehalten; ich hätte gewünscht, nicht nur das von Lanciani auf Grund unsicherer Materialien errichtete Phantasiegebäude des ' Templum Matidiae ' von der archäologischen Karte Roms zu tilgen, sondern auch an seine Stelle etwas positives setzen zu können; wofür jedoch weder unsere damaligen Lokaluntersuchungen, noch spätere Durcharbeitung alter Handzeichnungen und Fundberichte genügenden Anhalt geboten haben. Wenn ich mich nunmehr doch zur Veröffentlichung entschliesse, so geschieht es hauptsächlich desshalb, damit nicht jene willkürliche Construction zum Fundament weiterer unerspriesslicher Hypothesen genommen werde.

In seinem Aufsatze: *La basilica Matidies et Marcianes dei cataloghi* (*bull. comun.* 1883 p. 5-16) hat Lanciani zu beweisen versucht. dass die früheren Topographen geirrt hätten, indem sie zwischen Pantheon und *templum divi Antonini* zwei Basiliken annahmen, deren eine der Namen der Matidia, die andere den der Marciana trug. Vielmehr sei beiden Kaiserinnen nur ein einziger Bau, in Form eines Peripteraltempels und desshalb auch einfach *Templum Matidiae* genannt, geweiht gewesen. Bei einer Ausgrabung auf, resp. neben Piazza Capranica um 1520 sei dieser Tempel so vollständig zu Tage gekommen, dass A. da Sangallo einen Plan von ihm habe entwerfen können, demzufolge er von W. nach O. orientirt gewesen sei, und sechs Säulen in der Front, zehn an den Seiten gehabt habe. Die grossen noch heute existie-

renden Säulen aus Cipollino im Vicolo della Spada d'Orlando (zwischen Via dei Pastini und Piazza Capranica) schreibt Lanciani der Südseite des Tempels zu, während sich die Nordseite desselben ungefähr bis Piazza Capranica erstreckt habe.

Das geschickt geführte Plaidoyer, welches antike Texte und Inschriften, Ausgrabungsberichte und Handzeichnungen der Renaissance mit gleicher Sicherheit ins Feld führt, hat zunächst etwas bestechendes: und der stattliche, auf Tf. I. II des *bull. comunale* 1883 wie auf Blatt 15 der *Forma Urbis Romae* gezeichnete Tempel sieht so vertrauenerweckend aus, dass man sich ungern entschliesst, an seine Stelle wieder ein grosses Fragezeichen zu setzen. Aber zu diesem Resultate führt uns leider eine gründliche Nachprüfung der Lancianischen Argumente.

Beginnen wir mit dem einfachsten, der Untersuchung der existierenden Reste. *Trattandosi di una questione assolutamente pratica e materiale,* sagt Lanciani p. 7, *si dovrebbe credere ad un pieno e completo accordo dei topografi sul numero e sulla qualità delle colonne. Invece « tot capita, tot sententiae » ; il che significa che tutti hanno scritto del monumento in casa loro, senza darsi l' incomodo di scendere nei sotterranei dell' ospizio degli orfani e delle case vicine. Io ho eseguito tutte le indagini possibili, ma con poco frutto, perchè molti avanzi del colonnato visibili nel secolo passato o nella prima metà del presente, ora più non lo sono....* Nach dieser Abkanzelung der Vorgänger — unter ihnen sind Piranesi, Venuti, Nibby, Faustino Corsi, Urlichs — wird der Leser die auf Tf. I. II. gezeichneten Säulenspuren als Ergebniss gewissenhaftester Nachforschungen gläubig hinnehmen, und der Ansicht sein, dass Lanciani drei Cipollinsäulen in den Kellern der *casa degli orfani,* eine in der Aussenwand desselben Hauses nach dem Vicolo della Spada d' Orlando, und zwei weitere in dem Hause Piazza Capranica 76 verbaut gefunden habe (1). — Einen Stoss wird sein Vertrauen schon erleiden, wenn er einmal bei einem Gange durch jenen Vicolo die einzige über Tage sichtbare Säule ins Auge fasst: schon das Augenmass zeigt (was Nachmessungen bestätigen),

(1) So nach dem Plan im *Bullettino*; auf Bl. 15 der *Forma Urbis Romae* ist die Zeichnung auch insofern weniger correct, als die vierte Säule aus der Front der *casa degli orfani* gar in die Mitte des Vicolo gerückt erscheint.

dass dieselbe nahezu in der Mitte der Gasse, nicht, wie auf L.'s Tafeln angegeben ist, nahe dem südlichen Ende derselben steht ([1]). Und noch mehr wird frappirt sein, wer sich die Mühe, giebt in die Keller der *casa degli orfani* hinabzusteigen. Von den drei Cipollinsäulen, welche L. dort angiebt findet sich nämlich nicht die geringste Spur; die dort eingemauerten Schäfte sind sämtlich von Granit, und gehören nach Stellung und Höhenlage vielmehr einem mittelalterlichen Bau an. Von erheblich kleinerem Durchmesser als die Cipollinsäulen, sind sie doch viel weiter hinauf erhalten (drei sind noch im Refectorium des Waisenhauses im ersten Stock sichtbar): sie stehen nicht auf dem Boden des antiken Roms. Die am besten erhaltene, westlichste, lehnt sich ferner (vgl. die Planskizze am Schlusse dieses Aufsatzes) unmittelbar an die Cipollinsäule im Vicolo an. Diese Granitsäulen also sind bei Erörterung des antiken Gebäudes auszuscheiden.

Cipollinsäulen östlich vom Vicolo della Spada, in den Kellern der *casa degli orfani*, existiren weder jetzt, noch sind sie in den drei letzten Jahrhunderten beobachtet worden. Dagegen dehnt sich, wie existierende Reste und namentlich ältere Zeugnisse beweisen, die Säulenreihe westlich vom Vicolo erheblich weiter aus als Lanciani annimmt. Uns selbst gelang es zwar nur Spuren zweier Säulen — in dem Eckhause des Vicolo, Piazza Capranica 76 — zu constatiren: dieselben hat, wenn auch nicht in ganz richtiger Stellung, Lanciani; ferner sind sie erwähnt von Reber, Urlichs, Faustino Corsi, Nibby, Gerhard. Sicher zu lokalisiren sind ferner zwei im vorigen Jahrhundert im Hofe des anstossenden Palazzo della *Confraternità del.Rosario* existirende Säulen, die von Piranesi genannt, von G. B.

([1]) Die Entfernung vom südliche Ende des Vicolo beträgt nach Lanciani nur 8 resp. 10 m., in Wahrheit 16; die Länge der Gasse 36. Die ganze Säulenreihe steht also auf L.'s Plänen cr. 6 m. zu weit südlich. — Die Säule war bis zu dem cr. 1824 erfolgten Neubau der *casa degli orfani* von aussen ganz sichtbar. Piranesi (*Antichità Romane tom.* I p. 10 n. 77; der « *cod. Vat.* 8091, *scritto da un scolaro o da un ammiratore del Piranesi* » den Lanciani S. 8 citirt, ist nichts als eine wertlose Abschrift des gedruckten Textes zum Band I der *Antichità!*) sagt: *Questa colonna apparteneva all'antica fontana dell'Acqua Vergine e perciò si vede l' incavo per un tubo perpendicolare che eiaculava l'acqua.* Dagegen meint F. A. Visconti zu Venuti (*Roma antica*, 2ª ed. p. II c. III p. 112) « *sembra il lavoro di questa colonna un ornamento piuttosto che un canale d'acqua, giacchè va a poco a poco diminuendo* ».

Nolli auf seinem Plane Roms (den Lanciani nicht benutzt hat) eingezeichnet sind. Nicht ganz so sicher sind die andern Säulen. welche Piranesi und andere ältere Topographen in weniger klarer Weise erwähnen: es scheint, dass eine derselben noch im Hause Piazza Capranica 76, zwei im Palazzo della Confraternità del Rosario gesehen worden sind ([1]).

Wahrscheinlich standen die zwei von Piranesi ausser der Reihe gesehenen Säulen südwärts, nach Via dei Pastini zu ([2]). Leider

([1]) F. Reber, Ruinen Roms² 262 (nach Erwähnung der Cipollinsäule im Vicolo): zwei andere gleicher Art, doch noch höher erhalten, findet man in dem Hause No. 76 (Piazza Capranica), welche zeigen, dass die Säulenreihe von Ost nach West lief. Ihr Durchmesser beträgt 1,70 m., ihr Abstand 4,50 m. — Faustino Corsi, *delle pietre antiche* (Rom 1848) p. 320: *Piazza Capranica n. 76. Nella bottega, tre colonne di cipollino . . .* (p. 321). *Vicolo della Spada d' Orlando, sulla strada due colonne di cipollino in gran parte interrate.* — L. Urlichs Beschreibung Roms III. 3 S. 145: im Hause n.° 76 auf Piazza Capranica.... sind noch zwei andere Säulen, und zwar in bedeutender Höhe, erhalten. Die eine mag etwa 18 Fuss hoch sein, so weit sie noch vorhanden ist. Die beiden sind etwa 6 Schritte von einander entfernt, während die « Spada d' Orlando » [so nennt Urlichs irriger Weise die Cipollinsäule an der Ostseite des Vicolo] weiter davon absteht, so dass offenbar dazwischen eine Säule verschwunden sein muss. — Nibby R. A. 2, 843: *abbassandosi il livello del vicolo detto della Spada d' Orlando l'anno 1824 ... venne alla luce un rocchio grande di colonna di cipollino, o marmo caristio, di circa sei piedi di diametro ..... questo è parte di un portico sontuoso che si mostra tanto sotto la casa degli orfanelli, verso oriente, quanto nelle case verso occidente, dove nella casa del saponaro* [dies ist Piazza Capranica 76] *se ne trovano tre ....* — Gerhard, Kunstblatt 1825 S. 502 = Hyperboreisch-römische Studien S. 140: von dem (Porticus Argonautarum) wurde im Vicolo degli Orfanelli vor zwei Jahren ein Säulenstück von Cipollino gefunden, den beiden am Hause eines Seifensieders bei Spada di Orlando noch vorhandenen ähnlich. — Piranesi *Ant. rom.* I p. 77: *Otto colonne di vasta mole, le quali si dimostrano nella tav. XIV di questo tomo alla fig. I. Sette di esse sono di cipollino e della stessa grossezza di quelle del pronao del Pantheon. Queste s' internano per metà parte ne' muri del cortiletto del palazzo spettante alla confraternità del Rosario, incontro il teatro Capranica, e parte nelle case circonvicine e specialmente nella bottega del saponajo. Esse appartenevano al tempio di Giuturna. L'ottava poi e di granito* u. s. w., s. o. S. 143 Anm.

([2]) So scheint es sowohl nach dem Plan in den *Antichità* a. a. O., wie nach der Perspective ebd. Tf. 14 fig. I. Dazu stimmt dass er in der grossen Construction des Campus Martius (*il C. M.* Tf. V) das ' Templum Juturnae ' so legt, dass die nördliche Langseite südlich der Axe des Tempels von Piazza di Pietra fällt. Die Perspective *Campo Marzo* Tf. 34 ist weniger deutlich, aber auch nicht widersprechend.

sind aber seine Angaben nicht genau genug, um die Säulen in den modernen Stadtplan einzutragen. Nur soviel ist klar, dass die Reste der Cipollin-Porticus ganz anders liegen und lagen, als Lancianis Plan vermuten lässt.

Wir gehen über zur Nachprüfung der alten Handzeichnungen. Lanciani zieht zwei Blätter aus den Uffizien in Florenz heran, 633 (so, nicht 632) von B. Peruzzi, welches einen eleganten Basisablauf mit der Beischrift '*fu reperta in Piazza Capranica in Roma e disfatta, era di marmo*' darstellt, und n. 1154 von Antonio da Sangallo. Die Zugehörigkeit des Peruzzischen Blattes, auf welches L. auch nicht weiter eingeht, zum übrigen muss gänzlich dahingestellt bleiben: den Hauptwert legt L. auf das Sangallo-Blatt 1154. Dasselbe enthält auf der Vorderseite die genaue Aufmessung von — so scheint es auf den ersten Blick — zwei oder sogar vier Säulen des Tempels ([1]) und den zugehörigen Intercolumnien, ferner die Umrisszeichnung eines korinthischen Kapitells; auf der Rückseite einen vollständigen Grundriss des Tempels. Unter Voraussetzung dass das auf der Vorderseite gezeichnete Intercolumnium am nördlichen Ende des Vicolo della Spada, wo derselbe in die Piazza Capranica mündet, ausgegraben sei, reconstruirt Lanciani danach den Plan des gesamten Gebäudes.

Hier ist zunächst eine Ungenauigkeit Lancianis zu berichtigen: der Tempel hat auf Sangallos Zeichnung nicht zehn, sondern elf Säulen in der Seitenfront. Die letzte Reihe ist allerdings beim Beschneiden des Blattes stark beschädigt, aber doch noch erkennbar; ferner hat Sangallo durch das sechste Säulenpaar die Queraxe des Tempels gezogen; und endlich findet sich derselbe Grundriss mit elf Säulen sauber ins Reine gezeichnet aber ohne Ortsangabe, auf dem Blatte Uffizien n. 1305. Auf diesem sind auch einige Masse mehr beigeschrieben, als auf Blatt 1154, und zwar sämtlich zwischen den Säulen der Vorhalle; nämlich:

1154:	○		○	$2\frac{1}{4}$	○	3	○	p. $15.4\frac{1}{2}$	○		○
				p. $6.25\frac{1}{3}$							
1305:	○	p. 14.27	○		○	p. 19.16	○	p. 14.27	○		○
		$2\frac{1}{4}$		$2\frac{1}{4}$		3					
		Eustilo				Diastilo					

([1]) Beigeschrieben sind dem Kapitell die Höhe: *p. 7-21 si e minuti 441*; die Höhe der Deckplatte (*minuti*) 51, sowie der untere Durchmesser: *390 si e p. 6 minuti 30.*

Man wird es zunächst widersprechend finden, dass Lanciani einmal den Grundriss für ernst nimmt, und dann die zwei von Sangallo genau gemessenen Säulen nicht der Vorhalle, sondern der nördlichen Seite zuschreibt. Aber wir brauchen uns mit der Erörterung dieser willkürlichen Aenderung nicht aufzuhalten, es lässt

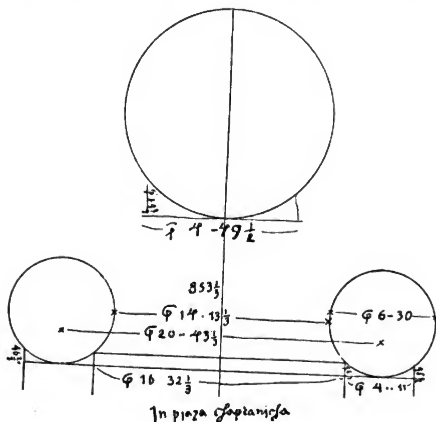


Fig. 1.

sich zeigen, dass die Masse jener Säulen und Intercolumnien gar nicht direct genommen, sondern nur durch Rechnung erschlossen sind.

Der grösste Teil der Vorderseite des Blattes 1154, namentlich die Umrisse des korinthischen Kapitells, Durchmesser einer Säule und Schema eines Intercolumniums (s. Fig. 1), stammen gar nicht von A. von Sangallo d. J., sondern von der Hand Antonio des Aelteren. Sehr befremdend ist nun die Art, wie dies Intercolumnium gemessen

ist: ausser dem Abstand der Säulen im Lichten und der Distanz von Centrum zu Centrum sind an beide Säulen Tangenten (Länge 4 *p(almi)* 11 *minuti* = m. 0,94) gelegt mit Lothen an den Enden (Länge *minuti* $46\,{}^{2}/_{3}$ = m. 0,174); auch die Entfernung zwischen den inneren Lothen, p. 16. $32\,{}^{1}/_{3}$ ist eingeschrieben. Diese Masse

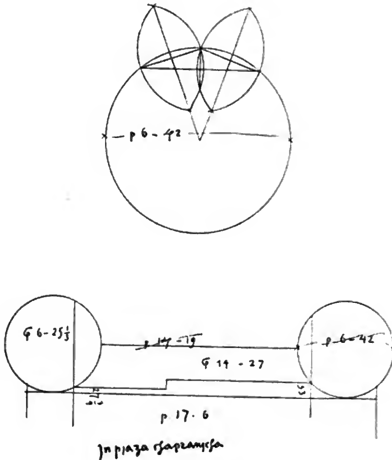


Fig. 2.

zu nehmen wäre zwecklos, wenn man Axweite und Durchmesser der Säulen direkt messen kann; ein solches Messverfahren wird nur zur Anwendung bringen, wer zwei zum grössten Teil ummauerte Säulen vorfindet, und aus den Massen des hervorstehenden Segments die für das ganze Säulenrund ableiten muss.

Antonio da Sangallo scheint sich aber in seiner Rechnung nicht ganz sicher gefühlt zu haben, und hat sich desshalb nochmals an seinen Neffen Antonio d. J. gewandt, der dann auf der

Rückseite des Blattes zu der beistehenden Zeichnung (Fig. 2 S. 147) die folgenden Bemerkungen gemacht hat:

Tu di che la colonna si è palmi 6.30 *sono minuti*	390
Lo intercolumnio essere palmi 14-13 $^1/_3$ *che sono*	853 $^1/_3$
somma tutto	1252 $^1/_3$

di questi se ne a fare 13 *parti e una di ditte parti sara una quarta parte della colonna e nove parti allo intercolumnio, sendo Eustilo, deuessere lo intercolumnio due grosseze di colonne e una quarta parte.*

La ditta tredicesima parte si è 96 $^1/_3$ *e* 13 *vie* 96 $^1/_3$ *fa* 1252 $^1/_3$; *di modo che la colonna aria a essere* 385 $^1/_3$ *che sono p.* 6 *minuti* 25 $^1/_3$.

Lo intercolumnio si e 867 *che sono palmi* 14.27 (1).

Hieraus folgt, dass die Masse *p.* 6. 25 $^1/_3$ für den Säulendurchmesser, so wie *p.* 14.27 für das Intercolumnium nicht wirklich gemessen, sondern durch Rechnung abgeleitet sind: mithin die beiden von diesen Massen ausgehenden Grundrisse nur als ideelle Reconstructionen, keineswegs als wirkliche Aufnahmen zu betrachten sind. — Welche von den sieben Piranesischen Säulen die Sangallos gesehen haben (2), ist nicht auszumachen, auch an sich gleichgültig. Jedenfalls fanden sie dieselben in Wände vermauert und die, auch an sich schwer glaubliche, Annahme dass um 1520 mitten im Marsfelde ein Areal von cr. 1500 qm. ausgegraben und in demselben ein vollständig erhaltener antiker Tempel gefunden sei, ohne dass sich darüber irgend etwas in der zeitge-

(1) Unter der Voraussetzung, dass die Sangallo mit dem üblichen *palmo* von 0,223 m. gemessen haben, reduziren sich diese Masse auf metrisches wie folgt:

Höhe des Kapitells *p.* 7 *m.* 21	1,64
Oberer Säulendurchmesser *p.* 6 *m.* 30	1,45
Intercolumnium *p.* 14 *m.* 13 $^1/_3$	3,17
[Berechneter Säulendurchmesser *p.* 6 *m.* 25 $^1/_3$	1,42]
[Berechnetes Intercolumnium *p.* 14 *m.* 27 . .	3,20]

(2) Dass es sich nur um diese handeln kann, zeigt das Mass des oberen Durchmessers von 1,45 m., welchem bei Annahme der üblichen Verjüngungsverhältnisse an römisch-korinthischen Bauten ein unterer von 1,68 entsprechen würde. Die Granitsäulen in Casa degli Orfani sind viel dünner.

nössischen und späteren topographischen Litteratur fände, wird durch die Florentiner Blätter selbst widerlegt.

Was wir sonst über ältere Ausgrabungen auf Piazza Capranica wissen, ist wenig. Die Notizen Caninas (*Indicazione* p. 399) über Funde auf dem Platze 1824 und im Hofe des Collegio Capranica 1848 (s. u. S. 153) sind, wie Lanciani mit Recht sagt, dürftig und unklar. Der Berichtigung aber bedarf, was L. zu Gunsten der von ihm vorgeschlagenen Stellung des Tempels über Ausgrabungen von 1745 vorbringt. *Negli scavi del 1745* (sagt er S. 13) *eseguiti in mezzo della Piazza, fù ritrovata una vasta platea di grandi tavole di travertino, appartenente senza dubbio al sacro recinto del tempio* (*Nibby al Nardini III p. 122*). Schlägt man Nibby nach, so findet man, dass bei ihm die Worte *eseguiti nel centro della piazza* nicht stehen; und geht man auf seine Quelle, Venuti (*descrizione di Roma* II, p. 125 ed. Piale) zurück, so findet man: *nel* 1745 *rifacendosi la casa del Sig. Carlo Giannini incontro la chiesa, ne' fondamenti vi fu trovata una vasta platea di smisurati travertini, che non so a qual fabbrica potessero servire, essendo messi uno sopra l'altro, e prendendo considerabile spazio.* Die *scavi del 1745* sind also cr. 40 m. weiter westlich anzugeben, als sie *bull.* Tf. I. II und *F. U. R.* Bl. 15 eingezeichnet sind, und der grosse travertingetäfelte Platz unter Piazza Capranica, der nach Lanciani gegen das Vorhandensein von Bauten an dieser Stelle spricht, existirt nicht.

Ich komme nun zu einem der Hauptargumente Lanciani's, der Bleiröhreninschrift mit TEMPLO MATIDIAE. Dieselbe steht, wie bekannt, einzig auf der Abschrift Alessandro Donati's ([1]). Dieser ist an sich ein durchaus glaubwürdiger Autor, und die beiden mit dieser zusammen überlieferten Bleiröhreninschriften erwecken auch keinen Verdacht ([2]). Aber gegen die Matidia-Inschrift erheben

([1]) *Roma antiqua* p. 292 ed. 1648: *cum inventas cloacas* (in Via del Seminario, zwischen S. Ignazio und dem Collegio Germanico) *fossores repurgarunt, partem ingentis fistulae plumbeae non longe a Pantheo Agrippae repercrunt, eratque fusilibus litteris in ea inscriptum* TEMPLO · MATIDIAE. Danach *C. I. L.* XV, 7248.

([2]) Es sind *C. I. L.* XV, 7500, *c: Narcissi Aug. lib. ab epistul(is)* und *C. I. L.* XV, 7316: *Imp. Caes. Hadriani Antonini Pii sub cur(a) Porci Potiti proc. ann. Sympo. f(ecit).* Letztere wiederholt Donati auf der Kupferta-

sich doch gewichtige innere Bedenken. Erstens ist die Fassung mit der Ortsangabe ungewöhnlich. Dass man Röhren mit eigenen Stempeln für einen grossen Complex, wie die *castra praetoria*, die *horti Sallustiani* herstellte, ist begreiflich; auffallend ist das gleiche für einen Tempel, dessen Zweigleitung kaum 75 m. lang angenommen werden darf. Ferner: die seltenen Bleiröhren mit Gebäudenamen nennen diese fast durchweg im Genitiv ([1]), nicht wie hier im Dativ. Noch viel bedenklicher aber ist der Name *Templum Matidiae* ohne *divae*. Wenn auch Schriftsteller, selbst Sueton und die Kaiserbiographen, manchmal von einem *Augusti templum* oder *templum Hadriani* sprechen, so verlangt doch der strenge Sprachgebrauch neben dem Namen das Consecrationsprädicat; keinesfalls dürfte auf einer Inschrift der Name anders als in der offiziellen Form erscheinen. Endlich aber und vor allem ist die Existenz eines Tempels der Matidia an und für sich sehr unwahrscheinlich. Bis zum Jahre 120 waren von Frauen aus der kaiserlichen Familie consecrirt die Kaiserinnen Livia und Poppaea, ferner die Schwester des Gaius, Drusilla; die Tochter des Nero, Claudia, die Gattin Vespasians Domitilla, die Tochter des Titus Julia; wir hören wohl von Statuen und Priestertümern, die ihnen gestiftet worden, aber nicht von Tempeln, besonders nicht in der Hauptstandt ([2]). Der Biograph des Hadrian kommt zweimal auf die ausserordentlichen Ehren zu sprechen,die der Kaiser seiner Schwiegermutter erwies (c. 9, 9: *socrui suae honores praecipuos impendit ludis gladiatoriis ceterisque officiis*; c. 19, 5: *Romae post ceteras immensissimas voluptates in honorem socrus suae aromatica populo donavit.* Vgl. auch

---

fel p. 294 in der verkürzten Form *Imp. Hadriani Aug.*, woraus der nachlässig arbeitende Alb. Cassio (*corso dell'acque* 2, 388) eine von der ersten verschiedene Inschrift macht, die auch Lanciani *sill. aq.* n. 141 getrennt aufführt. Gefunden ist sie aber nicht, wie Lanciani *F.U.R* Bl. 15 zeichnet, auf dem Platze vor S. Ignazio, sondern *in ipsis fabricae Collegii fundamentis*, vielleicht östlich von der Kirche, nach dem Corso zu.

(1) *Castrae pretorie* XV, 7239; *domus Augustanae* XV, 7246; *hortorum Sallustianorum* XV, 7246, 7250. Daneben *castris praetoris* 7237. 7238. 7239, *castrum praetorium* 7239 und das ganz unsichere *lavacro Aprippinae* 7247.

(2) Der erste Fall eines ναός für eine diva wäre der für Plotina (nach 122): Cass. Dio. 69, 10, 3; aber dass er in Rom erbaut sei, ist nicht überliefert und wenig glaublich. Hier betrifft der erste Fall die *diva Faustina*.

das Tiburtiner Fragment der *laudatio Matidiae C. I. L.* XV, 3579 Z. 5: *Sabinae meae [matri honores impendi, quales vix] matri meae facerem*, und dazu Cantarelli *Studj e documenti* 1894 p. 127); sollte er verschwiegen haben, dass ihr, zuerst unter allen *divae*, ein Tempel in der Hauptstadt errichtet wurde, wo doch für die Kaiser mit grosser Regelmässigkeit angemerkt wird *meruit templum* u. dgl.? Schon Eckhel (*DN.* 6, 471) hat dies für unglaublich erklärt und angenommen dass die Consecration der Matidia erst unter Antoninus Pius erfolgt sei, in dessen Biographie das Factum eher übergangen sein könne. Aber wir wissen jetzt aus den Arvalakten, dass Matidias Consecration bereits am 23. Dezember 119 statt fand (Henzen *Acta Arv.* p. CLVIII u. 88; *C. I. L.* VI 2080). Nach allem diesem die Existenz eines Tempels der Matidia nur auf die einmal in 17. Jhdt. abgeschriebene Bleiröhreninschrift zu behaupten, scheint mir mehr als bedenklich. Es mag wohl sein, dass bei den Ausgrabungen eine Bleiröhre mit dem Namen der Matidia [1] gefunden ist, und dass Donati oder sein Gewährsmann (denn er giebt gar nicht an, dass er das Stück selbst gesehen und abgeschrieben habe; *il P. Donati testimonio oculare* sagt Lanc. p. 7 willkürlich) aus unsicheren Spuren am Anfang das Wort TEMPLO zu lesen glaubten. Aber diese Lesung als sicher anzunehmen und auf ihr weiter zu bauen, werden wir uns hüten müssen.

Es bleibt die Stelle aus der Constantinischen Stadtbeschreibung, wo in der neunten Region überliefert ist (Jordan II p. 556):

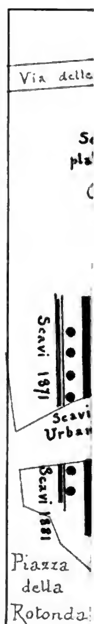
Curiosum	Notitia
pantheum	*pantheum*
basilicam Neptuni	
Matidies	*basilicam Matidies et*
Marciani	*Marcianes*
templum Antonini et	*templum Antonini et*
columnam coclidem	*columnam coclidem*
Hadrianeum	
thermas Alexandrinas	*thermas Alexandrinas*
et Agrippinas	*et Agrippinas*
porticum argonautarum	*porticum Argonautarum*
et Meleagri	*et Meleagri*

(1) Vgl. *C. I. L.* XV, 7306 (von Esquilin): MATIDIAE · AVG · FIL ❦; 7737 (Ostia) MATIDIAE · AVG · F ⌀ Q · PVBLI · SECVNDVS · FEC ❦; 7822 (zw. Frascati u. Monte Porzio) MATIDIAE AVG FIL LXXXII SALON · EPICTETVS · F ·

Lanciani behauptet, der Text der Notitia sei correcter als der des Curiosum, denn letzteres nenne die basilica Neptuni neben der porticus Argonautarum — *separando il contenuto del continente;* daher sei auch der Notitia zufolge nur eine *basilica Matidiae et Marcianae,* nicht zwei, wie das Curiosum angiebt, anzunehmen. Er hat dabei, wie es leider häufig zu geschehen pflegt, nur den von Jordan constituirten Text, nicht aber die *varia lectio* und die Anmerkungen ins Auge gefasst; es wäre ihm sonst nicht entgangen, dass von den drei Handschriften der Notitia eine die *basilica Neptuni* nennt, wie auch dass eine andere, und zwar die älteste, die Copula *et* zwischen Matidiae und Marcianae auslässt. Endlich berücksichtigt er gar nicht, dass die breviaria, sowohl im Curiosum wie in der Notitia angeben: *basilicae X*, und die *b. Neptuni, Matidiae* und *Marcianae* als drei verschiedene Gebäude zählen. Dass aber die *breviaria* nicht nur Auszüge aus den vorhergehenden Einzelbeschreibungen der Regionen sind, sondern selbständigen urkundlichen Wert besitzen, dafür darf ich auf Jordans Ausführungen (Top. 2 S. 40 ff.) verweisen. Ich teile also vollkommen Jordans Ansicht, dass die *basilica Neptuni* nur durch einen Fehler des Archetypus der Notitia in dieser ausgefallen ist, beide also wohl im Original des Regionenbuches standen. Auch der Text der Regionarier spricht also nicht für, sondern gegen L.'s Hypothese.

Das Resultat unserer Untersuchung ist also folgendes: Zwischen dem Pantheon, dem Nordende der Saepta und der Columna Divi Marci, und zwar höchst wahrscheinlich nördlich der modernen Via dei Pastini [1] lag eine Gruppe von drei Gebäuden, deren Namen an Mitglieder des Kaiserhauses aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts anküpfen: zwei Hallen, benannt nach der Schwiegermutter Hadrians Matidia und der Schwester Trajans Marciana, beide vermutlich Parallelbauten aus trajanischer Zeit: sowie ein dem Hadrian nach seinem Tode erbautes Heroon. Die grossen Cipollinsäulen zwischen Vicolo della Spada d'Orlando und Pantheon werden einem dieser drei Gebäude angehören, doch ist ungewiss,

[1] Denn bis zu dieser südwärts erstreckte sich die von Augustus der Bebauung entzogene Zone des freien Campus Martius; wie der 1592 unter Palazzo Serlupi-Crescenzi gefundene grosse Travertincippus *C. I. L.* VI 874 beweist: *id quod intra cippos ad Campum soli est, Caesar Augustus redemptum a privato publicavit.* Vgl. Lanciani S. 11 f.


Via delle
Scavi 1871
Scavi
Scavi 1881
Piazza
della
Rotonda

welchem. Ebenso wenig lassen sich die wenigen sonst in dieser Gegend constatierten Reste römischer Monumentalbauten (Prachtsaal unter Palazzo Serlupi [1], travertingepflasterte Area westlich von Piazza Capranica), mit Sicherheit deuten. Nur ist gewiss, dass die Orientirung dieser Reste identisch ist mit der des Pantheon und der seinen Vorplatz umgebenden Hallen einerseits, dem Tempel und der Porticus auf Piazza di Pietra andererseits.

CH. HUELSEN.

(1) Ich will nicht unterlassen, hier eine merkwürdige Notiz Fr. Piranesis zu wiederholen, da sie in einem der seltener benutzten Werke desselben (*il Pantheon* Tf. 1) steht, und man sie nach Lancianis Citat '*scavi Piranesi*' schwerlich finden wird: J. *Ruine di una fabbrica antica scoperta nell' edificare il Palazzo Serlupi nel 1779. Dalla costruzione delle parti ritrovate si può supporre che fosse un tempio, dove furono trovati molti pezzi di cornici, architravi di marmo e colonne di granito della grossezza di quattro palmi e tre once, con le sue basi ancora in opera, come veggonsi segnate. Il tutto era di semplice ed elegante architettura. Il pavimento era a riquadri di giallo antico contornato di fascie di marmo bianco, le quali erano tagliate all' angolo dei riquadri medesimi da altri piccioli quadrati di verde antico, della grandezza delle sudette fasce.* — Die von Lanciani *Ruins and Excavations* 505 nach Alò Giovannoli (*Vestigj di Roma*, 1616, f. 39) reproduzierte merkwürdige Vedute eines Halbkuppelbaus mit Säulen im '*Palazzo dei Sigg. Capranica*' weiss ich nicht sicher zu deuten; möglicherweise ist sie identisch mit den 1848 *nel primo cortile del Collegio Capranica* entdeckten *reliquie di mura che, quantunque di evidente costruzione del medio evo, pure si videro appartenere ad una qualche fabbrica privata, nella quale eravi una cella semicircolare decorata con marmi e statue* (Canina *Indicazione* [5], p. 399).

DIE GEBURT DER APHRODITE.

(Taf. VII).

Die auf Taf. VII abgebildete Vase bedarf zu ihrer Begleitung nicht vieler Worte. In der städtischen Gallerie im Municipio von Genua ist sie jedenfalls das Hauptstück einer kleiner Vasensammlung, welche vom Principe Oddone, wie es scheint, in Italien zusammengebracht, nach dessen Tode der Stadt Genua geschenkt worden ist.

Die Vase ist eine zierliche attische Hydria 0.28 hoch, gebrochen aber ohne Ergänzungen wieder zusammengesetzt. Nach dem Stil der Zeichnung ist sie nicht lange nach der Mitte des V. Jhdts gearbeitet.

Ungefähr mit halbem Leibe ragt über der graden Fussbodenlinie eine weibliche Gestalt empor, die nur mit knapp anliegendem Chiton mit kurzem Kolpos bekleidet ist; und deren lang über den Rücken herabhangendes Haar von einer rings mit Mäander verzierten und vorn mit Blättern bekrönten Stephane umfasst ist. Die Gestalt wendet sich nach links und hebt die Hände mit ausgebreiteten Fingern um die Tänie zu empfangen, welche ihr Eros mit beiden Händen in die ihrigen zu legen im Begriffe steht. Nur mit shawlartigem Mäntelchen bekleidet, das um den Rücken gehend über beide Arme einwärts hängt, kommt er eilends geschritten. Obgleich der etwas hagere grossgewachsene Jüngling mit verhältnismässig kleinen Flügeln, trotz seines Vorüberneigens die Emporkommende beträchtlich überragt, biegt er doch den Kopf zurück, um jene besser zu schauen.

Auch von der anderen Seite wird der Auftauchenden etwas dargeboten, nämlich ein zusammengelegtes Gewandstück, das ein vollbekleidetes Weib mit beiden Händen ihr darreicht, nachdem sie es selber aus dem Heiligthum hinter ihr genommen zu haben scheint. Denn ein solcher ist durch den Altar unter einem Palmbaum genügend kenntlich gemacht. An der Palme fällt nicht sowohl

das auf, dass sie nicht blos oben eine Blätterkrone hat, sondern weiter unten ein zweiter Büschel sich ausbreitet, der nur des Altars wegen nicht noch tiefer, wo sein naturgemässer Platz wäre, nämlich über der Wurzel angebracht scheint; sondern vielmehr das andre ist zu bemerken, dass die Blätter sowohl oben wie unten dem Stamme wie angebunden erscheinen. Dass jenes Weib ihr Gewandstück aus diesem Heiligthum genommen, scheint durch die Stellung ihrer Füsse, derjenigen des Kopfes entgegengesetzt, unzweideutig ausgesprochen zu sein ([1]).

Die also dargestellte Geburt Aphrodites ist verwandt dem berühmten Ludovisischen — wenn noch Ludovisischen — Relief, so nah verwandt, dass mehre Einwendungen, die man gegen die Erklärung jenes Reliefs erhoben hat, durch diese neue, über jedem Zweifel erhabene Darstellung des Mythos einfach widerlegt werden. Die grade Linie unten, die man trotz der Strandkiesel unter den Füssen der Nebenfiguren auf dem Relief nicht als Wasser erkennen wollte, sie findet sich auf der Vase sogar ohne die Kiesel; und wenn man im Reliefbilde, wegen der jederseits so dicht daneben stehenden Figuren, leugnete dass zwischen diesen das Meer zu denken sei, wo höchstens von einem Brunnen die Rede sein könne, so verkannte man eben den Idealismus des hohen Stiles griechischer Kunst. Sind doch auf der Vase, gar ohne jede Unterscheidung des festen und des flüssigen Elements, die auf festem Boden stehenden Eros und Peitho ebenso unmittelbar neben die aus der Meerestiefe auftauchende Aphrogeneia gestellt.

Im Relief hat man ferner das von den Horen gehaltene Zeug nicht als einen zur Bekleidung der Neugeborenen bestimmten Mantel anerkennen wollen, hat es vielmehr für das untere Ende des be-

([1]) Weniger Hesiods (Theog. 192) *Κυθήροισιν ζαθέοισιν* wird die Idee des Heiligthums gegeben haben als dass im Hom. Hymnus IV, 58 Baden und Schmücken der Göttin im Paphischen Heiligthum vor sich geht, wie denn die Götter auf Erden überhaupt in ihr Heiligthum einkehren. Es ist nicht unmöglich dass der Vasenmaler, den wir ja auch in der Hauptsache als Nachahmer des Phidias finden, bei dieser Figur des Peplosempfängers am Parthenonsfries sich erinnert habe. Bei letzterem freilich ist die Drehung nach aussen ohne alles Ungeschick gezeichnet. Nur wolle man nicht mit dem Vasenbilde beweisen, dass auch der Mann am Friese das ja in der That ganz ähnlich zusammengelegte und gefasste Zeug vielmehr hingebe als empfange; denn der Knabe ihm gegenüber ist eben deutlich das Gewand loslassend, nicht empfangend dargestellt

reits angezogenen Chitons der Aphrodite ausgeben wollen, das, weil vom Wasser beschwert, von den Freundinnen emporgehoben werde, um der Auftauchenden das Emporkommen zu erleichtern. Glücklicherweise brauchen wir nicht zu fragen, ob denn dies eine anmuthige, ob eine dem Idealismus dieser Kunst angemessene und damit, dass die Auftauchende ja keinen Boden unter den Füssen hat, dass sie nicht schreitet sondern gehoben wird, verträgliche Idee sei. Auch das brauchen wir nicht zu fragen, ob jener Künstler, wenn er wirklich diese Idee zum Ausdruck bringen wollte, so von jeglicher Vermittelung zwischen dem einen und dem andern Theile des Chitons abgesehen haben würde; auch das endlich nicht, ob denn überhaupt ein ionischer Chiton so an beiden Seiten mit einer Kante enden konnte: Das alles braucht man nicht zu fragen; denn es ist ja augenscheinlich, dass das Zeug, welches die Horen des Ludovisischen Marmors halten, eben dasselbe ist, welches die Peitho der Vase darbietet, indem sie es, soweit die veränderte Composition gestattet, ebenso mit beiden Händen hält, wie jene je mit einer.

Bei aller dieser Uebereinstimmung des Vasenbildes mit dem Relief in der ganzen Composition, in der Bewegung Aphrodites, ihrer Wendung nach links, in ihrem aufgelösten Haar und dem anliegenden Chiton, in dem Ueberneigen wenigstens der linken Seitenfigur ist gleichwohl gewiss, das zwischen dem Marmorrelief und unserem Vasenbilde noch e i n Mittelglied wenigstens sich befunden hat, und zwar kein geringeres als die Thronbasis des Olympischen Zeus von Phidias. Denn hier fand sich das worin sich die Darstellung der Vase hauptsächlich von dem Marmor unterscheidet: *Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος· τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ* beschreibt Pausanias VII, 8 dort die Mittelgruppe, statt der zweiten Hore also Eros (und die einzelne Dienerin Aphrodites nun natürlich Peitho geheissen). Da aber Pausanias, mit Helios beginnend [1], aller Wahrscheinlichkeit nach von links her beschreibt, so hatten die genannten drei Figuren auch denselben Platz wie im Vasenbilde: Eros links, Peitho rechts von Aphrodite. Auch das Motiv der Kränzung — nur mit der Tänie statt mit einem Kranze, wenn Pausanias so wörtlich zu

[1] Petersen, Kunst des Pheidias S. 323 und 372. Gerhard, Akad. Abhandll. I S. 199, 26; 351, Taf. XVII 2 stellt zwar Helios links aber Eros rechts.

nehmen ist — hat die Vase mit Phidias' Goldrelief gemein; aber von Peitho ist diese Handlung auf Eros übergegangen, der bei Phidias, wie im Marmorrelief beide Horen, und wie im Silbermedaillon von Galaxidi (s. Röm. Mitth. 92 S. 49) der alleinstehende Eros, Aphrodite emporhob, ein Motiv das dem Vasenmaler vielleicht zu compliciert war. Wenn aber Eros links stand, wie auf der Vase, dann wandte sich die Neugeborne auch bei Phidias ebenso wie in Marmorrelief und Vase, gewiss nach links, nach der Seite wo Helios, Zeus, auch Hephaistos sich befanden, und Peitho setzte ihr von rückwärts den Kranz auf, wie auf dem eleusinischen Relief Kore, 'natürlich' nicht Demeter, dem Triptolemos.

Das beschriebene Vasenbild tritt also zwischen das Ludovisische Relief, welches älter, und das Silbermedaillon, welches jünger ist als des Phidias Bathronrelief, das Vasenbild unstreitig der Composition des grossen Meisters am nächsten stehend. Wenn Puchstein (Jahrbuch V 1890 S. 112) die Bewegung der Göttin im Silbermedaillon zu schwungvoll für Phidias fand, so hatte er recht (1), nur dass er, was Furtwängler M. W. S. 68 ff. ihm vorwerfen durfte, die Compositionsweise des grossen Atheners doch zu beschränkt archaisch und zu einförmig darzustellen bemüht war.

Wir sehen jetzt, wie die Bewegung der Auftauchenden vom Ludovisischen Relief zur Vasendarstellung und von dieser zum Silbermedaillon sich entwickelt, sich steigert und belebt. Es liegt am bessern Können dessen der das Marmorrelief gearbeitet, eines wirklichen und grossen Künstlers, der an sich ganz wohl der junge Phidias gewesen sein könnte, dass Sehnen und Begeisterung in der Neugeborenen hier dennoch so viel inniger und wahrer zum Ausdruck gekommen ist, aber doch eigentlich nur in der Bewegung des Kopfes. Dazu kommt freilich das Umschlingen der beiden Freundinnen mit den Armen; aber die Gesammtbewegung der Auftauchenden ist dabei doch durch die für jenen Stil so charakteristische Symmetrie der Composition gebunden (2). Erst durch deren

(1) Indessen vergleiche man sowohl zur Bewegung was Furtwängler a. a. O. bemerkt hat, und namentlich zum Gewandmotiv die Nike des Paionios und die von Studniczka, die Siegesgöttin Taf. VI 34. 35 mit ihr verglichenen Nereiden.

(2) In diesem Mitth. 95 S. 74 habe ich die schöne Spiegelgravierung (Etrusk. Spieg. V Taf. 113) verglichen, als der Composition des Reliefs noch näher kommend als die früher herangezogene Dolonie.

Auflösung und die völlige Seitenwendung Aphrodites, wie sie auf Grund der Vase und namentlich der Beschreibung des Pausanias dem Phidias zugeschrieben werden darf, wird für die auftauchende Aphrodite etwas Aehnliches möglich, wie es — viel folgenreicher — für Nike (1) und die andern flügeltragenden Götter durch den Uebergang von der laufenden zu wirklichem Schweben, dem Schwimmen ähnlich erreicht worden ist; und dass grade die Schwimmbewegung auch auf die Gestaltung der Anadyomene Einfluss gewann, ist ja durchaus begreiflich. Denken wir nur die so zur Seite (nach links) gewandte ein wenig mehr vorgeneigt mit erhobenen Armen, wie in allen drei Nachbildungen aufwärts strebend, an Arm und Hand von Eros gefasst, von rückwärts durch Peitho gekränzt, das Ganze aber gross und lebendig erfasst, eines Phidias würdig, so sind wir freilich bei einer ganz anderen Vorstellung angelangt, als die im Bade kauernde war, die Gerhard a. a. O. gedacht, und als die steif in der Muschel stehende — eine *ἀνιοῦσα* ebensowenig wie die Gerhardische — wie sie noch Stephani in seinem *Compte-rendu* für 70/71 S. 50 ff. mit grossem Anspruch vortrug. Viel einfacher, viel mehr innerhalb der herkömmlichen Ideen sich bewegend, und an Ueberliefertes anknüpfend (2) — wenn doch das Ludovisische Relief nicht sein Werk war — stellt sich Phidias' Schöpfung uns auch hier dar, grundverschieden von dem ihm zugeschriebenen Idealschaffen (3).

Bei Herstellung der Gruppe des Commodus mit den Tritonen (Röm. Mitth. 88 S. 309, 1) habe ich mit ein par Beispielen das Künstlermotiv, einem Kopfe oder einer Figur durch ein Gewandstück einen Hintergund zu schaffen, bis etwa ins vierte Jahrhundert zurück nachgewiesen. Da ein ganz ähnliches Kunstmittel schon der Polygnotischen Malerei geläufig gewesen zu sein scheint, indem sie zu ähnlichem Zwecke der Terrainwellen sich bediente (4), kann es uns nicht wundernehmen, auch jene Verwendung von Gewandstücken bereits im fünften Jahrhundert anzutreffen. Auf eine vielleicht chrys-

(1) Vgl. Studniczka, die Siegesgöttin S. 12 (388).

(2) Dasselbe ergiebt sich auch für die so ähnliche Mittelgruppe der Parthenosbasis, wenn Furtwängler M. W. S. 9, 5 mit Recht das feine Schalenbild, das Puchstein für Phidias heranzog, als erheblich vorausliegend nachweist, wofür namentlich die Tracht Athenas maassgebend ist.

(3) S. Brunn, griechische Götterideale S. 1 unten.

(4) Vgl. Petersen, Trajans Dakische Kriege S. 91, 1.

elephantine Gruppe des vierten, wenn nicht gar des fünften Jahrhunderts, habe ich die schöne Darstellung von Aphrodite Peitho und Eros in dem einen rothen Schlafgemach der *casa tiberina* (*Mon. ined. d. Inst.* XII 19 n. 21) zurückgeführt (1). Um nicht das weisse Antlitz der thronenden Göttin auf dem weissen Grunde des Bildes stehen zu lassen, hat der Künstler dort der hinter dem Thron stehenden Peitho ein röthliches Tuch in die Hände gegeben, offenbar den Schleier welchen sie der bräutlich geschmückten Herrin über den bereits mit der Stephane gekrönten Kopf legen will. Augenblicklich aber hält Peitho jenen Schleier grade so dass er dem Antlitz der Göttin zum Hintergrund dient.

Kann es dafür eine zutreffendere Analogie geben als das Gewand, welches die hinter der auftauchenden Aphrodite auf unserem Vasenbilde stehende Peitho so hinter den Kopf der Göttin hält, dass es ihr schwarzes Haar von dem schwarzen Grunde des Vasenbildes absondert?

Zusatz: über die Schranken am Zeusthron.

Die von Pausanias VII, 4 beschriebenen *ἐρύματα* hat, entgegen früherer, namentlich von Brunn begründeter Vorstellung, zunächst Murray Athen. Mittheil. VII 1882 S. 274, dann, oder vielmehr eigentlich schon vorher nur unausgesprochen, Dörpfeld, Olympia Text II S. 13 mit gewissen Schranken, deren Spuren zwischen den vier mittleren Säulen jederseits in der Cella des grossen Tempels nachgewiesen sind, identificieren wollen. Dass dieses durch nichts geforderte Vorgehn, das zuletzt bei der absonderlichen Vorstellung der zwei Hesperiden auf zwei doch wohl hölzernen Thürflügeln als Fortsetzung von Wandmalereien anlangt, mit den hinlänglich deutlichen Angaben des Pausanias Punkt für Punkt in Widerspruch steht, hat E. A. Gardner im *Journal of hell. stud.* 1894 XIV S. 233 schlagend dargethan, obgleich er noch nicht mal Alles gesagt hat, was gegen die völlig willkürliche Anordnung der drei mal drei Panaenosbilder zu sagen wäre. Trendelenburg (2) durfte also nicht auf eine hinfällige Grundlage bauen: er scheint freilich Gardners Aufsatz nicht gekannt zu haben. Die positiven

(1) Röm. Mitth. 92 VIII S. 60.
(2) Arch. Anz. 1897 S. 25. Wochenschr. für klass. Philologie 1897.

Aufstellungen dieses Aufsatzes sind indessen auch nicht haltbar; sie vernichten die ganze Harmonie des Kosmos am Throne und die so augenfällige Symmetrie der je drei Figurenpaare.

Jedesmal stellt das erste dieser Paare (nach Pausanias' Aufzählung) die That des Helden dar, das letzte den Siegespreis, jenes den Mann, dieses das Weib, das mittlere den Mann in Beziehung zum Weibe, der Liebe Gewalt, die bei Aias und Peirithoos entschieden zum Frevel an der Gottheit führt, Achilleus nur dem Tadel des Thersites aussetzt. Kann man das verkennen? Kann man gegen die Triaden geltend machen, dass die zwei Frauen zu andersartig componiert seien (1)? Waren denn nicht auch die zwei Männer zweier erster Bilder nach Pausanias im Wesentlichen einander ruhig gegenübergestellt? Und kann man überhaupt erwarten, dass ein Panainos in drei Triaden nicht trotz des gleichen Grundthemas, nach einer gewissen Abwechselung gestrebt habe?

Es giebt, so viel ich sehe, keine besser zu vergleichende Analogie als die nun schon wiederholt zusammengestellten Reliefs mit Medea und Peliaden, Hermes Orpheus und Eurydike, Herakles, Peirithoos und Theseus. Die Einheit der Idee ist anderswo dargelegt (2), ebenso wie das alle drei Bilder einende Princip der Composition, das bei diesen dreifigurigen Gruppen dasselbe oder ein ganz ähnliches wie bei jenen zweifigurigen: Männer allein auf der einen, Weiber allein auf der andern Seite, Mann und Weib in der Mitte. Dies ist bei der einen Triade der dreifigurigen Reliefs stricte beobachtet; von den drei Triaden des Panainos nur in der ersten, während in den beiden anderen je in einem Bilde eine Abweichung beliebt ist. Aehnliches scheint von der Composition zu gelten: wie von den drei Reliefs nur das mittlere drei aufrechte Figuren neben einander enthielt, so scheint dies Panainos für die je zwei äusseren jeder Triade vorgezogen zu haben, für das Mittelbild einer jeden dagegen mehr Bewegung und Ungleichheit der Schemata; aber auch in dieser Beziehung hat er durch Abwechselung Mono-

(1) Gardner S. 239 *but what seems to be the third group in each case is of a different nature from the other two . . . not a group at all.* Man sehe seine erste 'Gruppe' auf S. 240!

(2) Petersen, Vom alten Rom S. 116. Puchsteins, Jahrbuch 90 S. 112 f., Bemühen das Medea- und das Peirithoosrelief von Orpheus und Eurydike zu scheiden, müsste consequent dahin führen auch drei der Schrankenbilder dem Panainos abzusprechen.

tonie vermieden, wiederum nur die erste Triade rein gestimmt, die folgenden mit Dissonanz je im ersten Bilde.

Kurz, der aus den Themen und der Composition hergenommene Grund gegen die frühere Anordnung ist absolut nichtig; und dass mit Gardners Absonderung der je zwei Frauen in jedem dritten Bilde und ihrer Anordnung, je einer Einzelfigur unter jedem Zweifigurenbilde der Aufbau des Thrones vernichtet wird, muss einem jeden einleuchten, der seine Restauration der linken Thronseite auf S. 240 oder das Schema auf S. 239 ansieht. Der Thronsitz wird ja, statt ungefähr ein Würfel, viel mehr ein Pfeiler, wenn schon die Schranken allein ein Rechteck mehr hoch als breit bilden.

Aber auch der grammatische Anstoss den Gardner daran nahm, dass Pausanias schon das zweite, nicht erst das letzte Bild der letzten Triade mit *τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ* anknüpft, auch er streitet durchaus nicht gegen die frühere Ansicht. Ist es denn nicht sonnenklar, dass diese Wendung zu Gardners Anordnung, wie sie auf S. 240 sich darstellt (1) viel schlechter passt, als wenn die letzten beiden Bilder auf einer Linie liegen? Bietet nicht Pausanias gleich daneben grade zu Letzterem eine schlagende Analogie, wo er, das Bathron mit der Aphroditegeburt beschreibend, den Schluss macht mit den Worten *καὶ ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι* (2), danach aber nicht blos Selene mit ihrem Pferde, sondern auch noch das letzte Götterpaar davor erwähnt?

Gardner scheint im Uebrigen Pausanias auch (3) an der linken Thronseite (d. h. unter der l. Hand des Zeus) am l. Ende beginnen zu lassen. Es ist dieselbe Richtung von links nach rechts die Pausanias auch bei Beschreibung des Bathron nimmt, entsprechend dem Vorherrschen rechtsläufiger Richtung antiker Darstellung (4). Dass in der That in jeder Triade ein Fortschritt vom ersten zum dritten Bilde zu beobachten ist, historisch minder streng als ethisch, wurde bereits gesagt.

Es darf bei Pausanias Art zu beschreiben als ausgemacht

(1) Pausanias hätte nach Gardner mit seinem 'schliesslich' die halbe obere und die ganze untere Seite angereiht.

(2) Worte aus denen Stephani *Compte-rendu* für 70/71 S. 49 einen ganz verfehlten Schluss zog.

(3) Wie Petersen, Kunst des Pheidias S. 359 f.

(4) Loeschcke, Arch. Zeit. 1876 S. 113 zunächst von der sfg. Vasenmalerei; Marcus-Säule S. 39.

gelten ([1]), dass er auch in der Nennung der einzelnen Figuren seine Richtung einhält, also dass, wenn er wirklich an dem l. Ende der l. Thronseite anfing, je die erstgenannte Figur links im Bilde stand; wenn aber am rechten Ende der rechten Thronseite, dass dann umgekehrt je die erstgenannte Figur rechts stand. Nun ist zwar bei der Mehrheit der neun Bilder, so viel ich sehe, keine feste Tradition für diese oder jene Stellung der Figuren geltend zu machen; bei zweien aber ist das doch wohl der Fall. Herakles pflegt den Löwen von links her anzugreifen, dem Prometheus von rechts her zu nahen. Man sieht dass hiermit,. bei der obigen Annahme, auch die Bilder des Panainos in Uebereinstimmung sind. Theseus dagegen würde bei Panainos links stehn, während er bei Polygnot ([2]) und in dem bekannten Relief rechts steht. Auch Aias und Achilleus, in den beiden andern Mittelbildern, würde man nach Maassgabe der älteren Vasenbilder links stehend denken, während sie nach obiger Annahme den Platz rechts bekommen. Aber dass die hohe Kunst des 5. Jhdts in beiden Scenen eine Vertauschung der Plätze vornahm zeigt für Kassandra das schöne Vasenbild das Klein *Ann.* 77 S. 246 ff. Taf. N würdigte, zeigen für Penthesileia nicht bloss Darstellungen der Tödtung wie die grossartige Berliner Schale, Gerhard, Trksch. u. Gef. I Taf. C, die Klein a. a. O. S. 267 des Stiles wegen heranzog, sondern auch eine vereinzelte (vgl. Klügmann, *Ann.* 74 S. 214) Vasendarstellung des Ἀχιλλεὺς ἀνέχων αὐτήν: Tischbein-Hamilton II 5 = Overbeck H. G. XXI 15, bietet eine Composition die augenscheinlich der am Sarkophag S.-Reliefs II 69*a* von Roberts griechischer Klasse nah verwandt ist. Und dass dieses Reliefbild der bekannten Gruppe des Phigaliafrieses mit Deidameia am Götterbild compositionell verwandt ist, wird man wohl ebenso zugeben, wie dass wir damit auch wieder jenes Kassandrabild vergleichen dürfen.

Atlas und die Hesperiden bleiben so wie so, mag Pausanias an der linken, mag er an der rechten Seite begonnen haben, getrennt, aber nur getrennt durch das bildlose vordere ἕρυμα; so dass man darin vielmehr sogar einen gewissen Zusammenschluss der ersten mit der dritten Triade erkennen kann.

E. Petersen.

([1]) Vgl. Heydemann, Hermes IV 381; Gurlitt, Pausanias S. 261.

([2]) Wenn Pausanias, wie ich Trajans Dakische Kriege S. 84, 1 zu zeigen versucht habe, die Nekyia von rechts her beschreibt.

FUNDE UND FORSCHUNG

Seit meinem letzten Bericht (R. M. 98 S. 150-191) ist zur ältesten Archaeologie von Sicilien und Unteritalien nicht wenig Neues beigebracht, wovon nur erst Einzelnes R. M. 98 S. 414 berührt wurde.

Im *Bull. di paletn.* XXIV 98 S. 165 legt Orsi Grundrisse und Durchschnitte der Grotten und Gräber vor, welche er in und auf den Bergen **Monte Tabuto** und **Monteracello** bei **Comiso** (Syracus) erforscht hat (1). Es sind Gänge und Kammern zur Gewinnung von Flintstein (*selce*). Mit ihren dem Gestein nachgehenden Windungen, mit Pfeilern, die man als Stützen hat stehen lassen und mit trotzdem erfolgten Einstürzen sind diese oft sehr engen und niedrigen Gänge von unregelmässigem und oft complicierteem Grundriss, wie z. B. Fig. 4 S. 174 zeigt. Abgenutzte Basaltäxte und nicht allein Splitter von Flint sondern auch fein ausgearbeitete Messer aus diesem Material zeigen die Zeit an, welcher nun auch die sehr zahlreiche Thonware angehört, nicht blos Scherben sondern auch heile Gefässe. Zum Gebrauch der Arbeiten seien die Gefässe hierher gebracht worden, vornehmlich um Wasser in Vorrath zu haben, zu vertheilen, und zu trinken. Man mag sich wundern, dass den Minenarbeitern hier so viel verziertes Geschirr gedient habe, aber die Spuren von Bewohnung fehlen eben. Die Menge der Gefässe in einer einzigen Grotte erklärt O. durch eine Katastrophe; die dabei umgekommenen Arbeiter seien in einer ihres Flintgehaltes entleerten Kammer beigesetzt, also nachträglich ausgegraben.

(1) Vorläufige Kunde wird von einer ' presikelischen ' Höhlenwohnung bei **Grotta Torruggi** (Pachino *N. S.* 99, 35) gegeben. In Grotta di **Cala Farina** S. 36 soll Bewohnung und Bestattung constatiert sein. Wichtig wird dieser Fund sein, wenn hier, wie Orsi *B. p. i.* 98, 191 meint, sich die Incunabeln der I. (d. h. erster Periode) Malerei gefunden hätten.

Die Thonware ist gemalte und ungemalte, nach Technik, Form und Verzierung zur I. Periode gehörig; die ungemalte mit Reifen oder Bändern in Relief verziert. Die Hauptformen sind hochfüssige Kelche mit oder ohne Stützen (s. R. M. 98 S. 166, 8. 12 und 9). Becher mit einem oder zwei Henkeln (S. 166. Fig. 1-5), auch ganz gedrückte und zweihenklige Kannen, nach Orsi Hydrien, wie man einhenklige von Girgenti kannte (S. 178). Neu in der Malweise sind die weiss, der Farbe des Grundes entsprechend, auf schwarze oder rothe Malerei aufgemalten (statt ausgesparten) Ornamente (so Taf. XXI 8). Der Fortschritt von dünnstrichigem zu breitgemaltem, Flächen deckendem Ornament, wie ich ihn grade an Bechern eben dieses Fundorts nachwies, die Pennavaria *B. p. i.* XXI 91 Taf. V veröffentlicht hatte, macht sich auch an den neuen von Orsi gelieferten Proben bemerklich.

Wie hier Orsis I. Periode, so ist die II. in einer Nekropole von Plemmyrion vertreten, wo Orsi im J. 1891 vierzig Gräber untersucht hatte, über weitere 41-53 jetzt *N. S.* 99, 26 berichtet. Bemerkenswerth. weil frühere Aufstellungen O.'s etwas modificierend, ist dass auch hier noch grosse Zahlen von Todten in den einzelnen Grotten gefunden wurden, so in der grossen schönen XLVIII ohne Nischen mindestens funfzig, in XLVII, mit einer Nische, zweiundzwanzig; ferner dass hier deutlicher als sonst irgendwo die Bestimmung der Nischen für einzubettende Todte (R. M. 98 S. 162), XLVII, XLIX f., LII ersichtlich geblieben ist.

Von Einzeldingen scheint bemerkenswerth der im Gewölbscheitel von Grotte XLIII nach unten vorragende Knauf, dem eingeklemmten Schlusssteine eines Scheingewölbes vergleichbar; ferner das in XLVIII gefundene *spezzamento di lama di coltello*, von Bronze, S. 31. Die Abbildung Fig. 6 zeigt es allerdings einem Schwert oder gar einer Axt viel weniger ähnlich als den Rasiermessern von Pantalica (R. M. 98 S. 169,1), sowohl hinsichtlich der Grösse, der conkaven Schneide, der Nietlöcher für Befestigung eines Griffs, als auch hinsichtlich der Länge und Schmalheit der Schneide, so besonders einem mit N. 15768 im Museum von Syrakus bezeichneten. Bemerkenswerth ist auch der elfenbeinerne Kamm Fig. 7, den O. für mykenischen Import hält.

An die Musterung des Vasenmaterials von Monte Tabuto knüpft Orsi S. 190 die Bemerkung, dass, obwohl im Grossen und Ganzen

der Charakter dieses Materials durchaus conform den anderswo gefundenen aus dieser Periode sei, doch hier in einigen Gefässformen, den ovalen *bottini,* den hochfüssigen Kelchen und Henkelformen ein Bindeglied zwischen der I. und II. Periode sich zeige, eine Bemerkung die wohl nicht ausser Zusammenhang mit dem damals, scheint es, schon gemachten Funde von **Catania** steht, der *N. S.* 98, 223 kurz angekündigt und R. M. 98, 414 bereits erwähnt worden ist. An beiden Stellen *B. p. i.* 98. und *N. S.* 98, 223 sagt Orsi dass zwischen beiden *civiltà vi è semplicemente un passaggio 'hiatus', dovuto anche a progresso di tempo e di influenza, non una barriera di divisione netta e precisa.* Erst aus der ausführlichen Darlegung wird man ersehen können, wie sich dieses *passaggio, 'hiatus'*, in Uebereinstimmung bringen lässt damit dass *N. S.* 98, 222 gesagt war, dass die Funde von Catania und andre *dimostrano in modo evidente la fusione delle due prime fasi della civiltà preellenica dell' isola.* Weil früheren Anschauungen sehr entgegen, ist jedenfalls auch das zu beachten, dass jetzt auch in der II. Periode noch natürliche Grotten in solchem Umfang auch als Wohnstätten anerkannt werden.

Es drängt sich die Frage auf, ob und was für Analogien zu diesen sikelischen Funden sich auf dem italischen Festland finden. Antwort auf diese Frage giebt die fleissige Zusammenstellung von Colini in einer noch nicht abgeschlossenen Reihe von Aufsätzen, im *B. p. i.* 1898 f., zusammengedruckt unter dem Titel, G. A. Colini, *il sepolcreto di Remedello Scotto nel Bresciano e il periodo eneolitico in Italia, parte prima, Parma* (L. Battei 99) mit zwanzig Tafeln. Denn Colini's Ausgangspunkt ist nicht Sicilien sondern die sorgfältig beschriebenen Funde in der aeneolithischen Ansiedelung und Nekropole von Remedello, aus den Jahren 1885 und 1886.

Im Gegensatz zu der Cultur der Bronze- und ersten Eisenzeit (Terremare und Villanova) mit ihrer Leichenverbrennung, werden hier die Reste der voraufliegenden jüngeren Stein- und der Kupferzeit mit dem Ritus der Leichenbestattung gesammelt von den Alpen bis Cap Leuca. Die an dieser Stelle zu gebende Uebersicht muss sich beschränken das Gemeinsame und ganz besonders das Unterscheidende hervorzuheben.

Als Wohnungen der Lebenden sind natürliche Höhlen besonders in Ligurien ermittelt, sonst vornehmlich die halbunterirdischen

Hütten über den allein erhaltenen runden oder ovalen *fondi di capanna*, öfters, wie grade in Remedello, in der Nähe der Nekropolen nachgewiesen, aber grade diese sind in Sicilien bis jetzt mehr gesucht als gefunden.

Als Gräber sind wiederum natürliche Höhlen, z. T. dieselben die zu andrer Zeit als Wohnung gedient haben, wie in Ligurien (Colini S. 225, sonst 228 ff. 253), häufiger ausschliesslich sepulcral benutzt worden in den verschiedensten Theilen Italiens, wo die Natur solche darbot. Künstliche Grotten, namentlich von ähnlicher backofenartiger Form wie die altsikelischen sind auf dem Festland weiter nördlich bisher kaum nachgewiesen; erst in Süditalien wie bei Matera zwischen Tarent und Potenza ([1]), und auf den Inseln Pianosa, Sardinien sind wirkliche Analogien nachgewiesen, indessen auch hier nicht so, dass man nicht eingehendere Beobachtung bei künftigen Funden und namentlich die Auffindung intakter Gräber wünschen müsste, die in Sicilien ja doch auch nur die Ausnahmen bilden, und die, wie Orsi gezeigt hat, systematisch gesucht sein wollen.

Auch der Ritus der Bestattung weist im Besonderen nicht so viel Uebereinstimmung auf ([2]). Eine negative Uebereinstimmung ohne allen Belang ist dass das *scarnimento* in Italien sowenig wie auf Sicilien sicher erwiesen ist. Das wirre Durcheinander, in dem man öfters (Remedello S. 107) die Todtengebeine gefunden hat, ebenso das Fehlen mancher Theile oder Vorletzungen vorgefundener durch Kannibalismus oder durch vorläufige Beisetzung anderswo zu erklären mag ja möglich erscheinen ([3]); aber Colini bemerkt wiederholt, dass jene Thatsachen sich anders erklären lassen; und vorläufige Beisetzung zugegeben, so würde solche, wenn zum Zweck der *scarnitura* angenommen, jene Thatsachen in den vermeintlichen *tombe secondarie* offenbar grade am wenigsten er-

([1]) Die von Sgurgola S. 207 und Cantalupo-Mandela S. 208, Camerata S. 211 sind nicht nur vereinzelt, sondern auch nicht genügend beobachtet worden vor ihrer Zerstörung. Ueber Matera s. unten.

([2]) Auch untereinander weichen die verschiedenen Nekropolen des Continents ab, z. B. in der Orientation, die nach allen Himmelsgegenden vorkommt.

([3]) Vgl. Colini S. 227, 229, 233 f., 238, 253 (Sardinien), wo immer es als Ausnahme zu betrachten ist nach Colini S. 221, 242.

klären. Färbung des Schädels (Sgurgola S. 207, Taf. XVI) ist nicht bloss zu vereinzelt constatiert, sondern erklärt sich eben in diesem Falle, dadurch dass auch ein par mitbestattete Pfeilspitzen in gleicher Weise gefärbt sind, am wahrscheinlichsten als Zufall. Die öfter beobachtete Beigabe von Schminkstoffen zur Bemalung des Leibes, also zum Gebrauch des Todten selbst (vgl. Colini S. 227, 243), könnte die Ursache sein; sie ist aber doch noch etwas ganz andres als die Färbung des Skeletts.

Das Bemerkenswertheste am altsikelischen Ritus ist aber jene Versammlung der Gestorbenen eines Geschlechtes im Grabe wie zum Mahle s. R. M. 98 S. 159 ff., mochten auch des Raumes wegen meist die früher Bestatteten bei seite geschoben werden, um Neuankömmlingen Platz zu machen. Weil jener mit etruskischem Grabbrauch verglichene Ritus in der II Sikelerperiode mit ihren geräumigeren Kammern sich deutlicher herausstellt, deshalb ist er noch nicht als neuer Ritus anzusehen; und wenn man ihn dennoch, wie Patroni (vgl. R. M. 98 S. 171) als neuen Brauch eben durch die Einwanderung der Sikeler vom Festland erklären möchte, so müsste er auf dem Festland, da wo Sikeler vorher gesessen hatten, und gar wo auch nachher noch welche geblieben waren, sich nachweisen lassen. Dass Patroni das zu thun vergebens sich bemüht hat werden wir bald sehn. In dem was Colini gesammelt hat tritt jener Ritus nicht hervor (1). Denn wo in Höhlen Reste von vielen Todten gefunden sind, war es meist zusammengeworfenes Gebein; wo aber sorgfältige Beisetzung der Todten mit Kleidung Schmuck und Geräth beobachtet worden, wie namentlich in Remedello (Colini S. 105 f. von andern Orten und Gegenden S. 215 ff.), da waren sie einzeln bestattet, nicht sitzend oder hockend sondern liegend (2), meist auf der l. Seite und nicht zum Mahl — denn Gefässe fanden sich vorwiegend in den Gräbern der

(1) Vgl. Colini S. 211 (bei Livorno), 212 ff. bei Vecchiano in den Monti Pisani, 245 Tana della Mussina (Prov. Reggio d'Emilia). Ordentlichere Beisetzung scheint in den der Höhlen Inseln Pianosa und Sardinien in der Umgebung von Cagliari 252 ff. beobachtet zu sein.

(2) Selbst in natürlichen Höhlen vgl. S. 242. So auch in den wenigen *grotte artificiali,* mit einer, zwei und drei Leichen. Das ganze *sepolcreto* mit seinen vielen Einzelgräbern einer natürlichen oder künstlichen Grotte zu vergleichen, wie Colini z. B. S. 226 thut, scheint mir nicht zulässig.

Frauen (Colini S. 108, 223), nicht der Männer — sondern eher schlafend, da so oft (Taf. II, IV) die eine Hand an den Kopf gelegt ist, während die andre eine Waffe fasste oder ihr nahe lag. Wo endlich Speisereste mit Kohlen untermischt gefunden wurden, da scheint der Gedanke an wirklichen Leichenschmaus der Ueberlebenden näher zu liegen als an Todtenspenden (1).

Grösser als die Aehnlichkeit der Gräberform und des Bestattungsritus scheint diejenige der Beigaben, des Steingräths, nur dass auf dem Festland die Lanzenspitzen oder *pugnali* und Pfeilspitzen häufiger, in Sicilien die *coltelli*. Aehnlich sind kupferne Lanzenspitzen und kurze dreieckige Dolche, und von der Thonwaare z. T. Formen und Ornamentik. Hervorzuheben ist der eigenthümliche 'neolithische' (2) Becher (R. M. 98 S. 178 VII 6) mit geschweiftem Umriss, den ich, weitergehend noch als a. a. O. S. 181 von dem in Sicilien (a. a. O. S. 166 V 1 f.) so oft und in so vielen Varianten gefundenen 'troischen' Becher (3) ableiten möchte, seit auf Monte Tabuto solche wie *B. p. i.* 98 T. XX 18 und auf Monte Racello solche wie XXII 16 zutage gekommen sind, und seit ich Hörnes Urgeschichte S. 272 Fig. 98 einen Becher dieser Form mit einem Henkel, und mit einem Ornament gefunden das, obwohl in andrer Technik, nicht gemalt, doch mit Ornamenten wiederum von M. Tabuto T. XX 6, XXI 2 (vgl. XXII 2), grosse Aehnlichkeit zeigt. Beispiele aus dem Bresciano bildet Colini Taf. XI ab. Gemalte Keramik, in der sikelischen I. Periode so hervorragend, ist auf dem Festland rar (Ligurien *B.* 93 Taf. IX); aber zu der eingepressten von Stentinello und andern Orten (s. Andrian, Praehist. Studien Taf. V 11 und R. M. 98 S. 178) bieten Colinis Tafeln VII und XI, aus dem Bresciano, und XVIII, von Sardinien, Analogien, letztere freilich, wie die ganze Stentinello Keramik, 'Schnur'- und 'Bandverzierung' (s. Hörnes, Urgeschichte S. 260) vereinend, und schon stark der II. Sikelerperiode sich nähernd, auch durch die Taf. XVI. abgebildeten Formen mit den scharfkantigen Profilen.

(1) Vgl. Colini S. 212, 214, 227, 230, 254.

(2) Vgl. Pigorini *B. p. i.* VIII Taf II und Hörnes, Urgeschichte S. 271.

(3) Ich verdanke Colini S. 286, 124 die Berichtigung eines Irrthums, den ich R. M. 98 S. 166 begangen, indem ich den daselbst V 5 wiedergegebenen und S. 180 besprochenen als aus Villafrati im NW der Insel statt aus Grotta Lazaro im SO herstammend ausgegeben habe.

Bestimmtere Züge, besser zu vergleichen mit dem Altsikelischen finden sich, wie gesagt, im Gebiet von **Matera**. Auf einer gegen Norden abfallenden Terrasse, der *Murgia Timone* sind es eine Anzahl (Patroni verzeichnet siebzehn) Hüttenböden, nicht eingetieft, sondern im Gegentheil erhöhte, etwas gewölbte Sockel von Steinen, wie sie die Hütten der alten Germanen und Sarmaten auf der Marcussäule (z. B. Sc. XVIII, XX, LXXI, CII) haben, und wie der Theil eines solchen, den Orsi noch auf Monteracello fand und a. O. S. 204 darstellte. In einem, dem von Matera, welchen er auf S. 426 abgebildet hat, erkannte P. zu beiden Seiten des Mittelpunkts zwei rohbearbeitete Herdsteine (*alari*), und daneben ein rundes Loch, einst die Centralstütze der Hütte aufzunehmen bestimmt, wie P. ansprechend vermuthet. Nahe den ' Hüttenböden ' liegen drei Gräber, nur 1 unter sorgfältiger Beobachtung von Patroni ausgegraben, 2 und 3 früher ohne solche. Zwei davon liegen an einem Graben, der, fast schon abseits von den Hütten, 1,80 breit, 0,80 tief in den weichen Kalkstein hineingetrieben, 164 Meter weit von P. verfolgt ist, ohne dass seine Bestimmung klar geworden wäre. Er scheint ausser Beziehung zu den Gräbern, obgleich das eine derselben unmittelbar, das andere dicht an demselben gelegen ist, und beide zwar nicht mit ihrer ersten Anlage, wohl aber mit ihrem Abschluss wenigstens die partielle Ausfüllung des Grabens zur Voraussetzung haben.

Denn die Mündung des senkrecht in den Boden getriebenen Schachtes, des *pozzetto*, ist von einem einfachen Steinkreise bei Grab 1 und 3, von einem zweifachen bei dem Doppelgrab 2 umgeben, und diese Kreise, die an die *Circoli* vornehmer Gräber von Vetulonia, oder an die Steinkreise von Golasecca, und in Mittelitalien bei Tolentino (s. Gentiloni-Silveri N. S. 83 S. 3 f.), oder um noch Grösseres und Ferneres heranzuziehn, an den vielbesprochenen Plattenkreis von Mykenae erinnern mögen (1), greifen über den ausgefüllten und gegen den Schacht von 3 abgemauerten (2) Graben

(1) Vgl. Falchi, Vetulonia S. 75 *circoli interrotti* und S. 91 *c. continui*; für Golasecca Montelius, *civilisation* I, Taf. 43, Text S. 234; für Mykene Belgers Referat über Tsuntas - Dörpfeld's Controverse im Arch. Jahrbuch 95, 123 fg. Vgl. auch die Steinkreise der Samischen Nordnekropole bei Boehlau, aus ionischen und ital. Nekrop. S. 32 f.

(2) Diese Abmauerung wäre ebenfalls sehr wohl, ja nothwendig erst bei Anlegung des Grabes ausgeführt zu denken.

hinüber. Vom Boden des Schachtes aus führt die fensterähnlich kleine Thür mit hoher Schwelle in die Kammer nicht ganz regelmässiger Form, mit vier abgerundeten Ecken, darin eine sehr erhebliche Zahl von Skeletten lag, und mit diesen beigesetzt allerlei persönliche Ausstattung von Stein, Bronze oder Kupfer, Glas, Harz, Bergkristall, Knochen, endlich Thongeschirr. Das sind unleugbare Uebereinstimmungen mit den altsikelischen Gräbern, die schon Quagliati B. 96, 282 ff. hervorgehoben, Patroni dann noch greifbarer herauszuarbeiten sich scharfsinnig aber nicht vorurtheilsfrei bemüht hat. Bei den, nach Füllung der Kammer von 1, in dem engen Schacht noch Beigesetzten, deren Leichen in dem 1,05 × 0,90 messenden Raum überhaupt kaum anders als gekrümmt, und mit den Köpfen an die Wände lehnend liegen konnten, darf von dem in den sikelischen Kammern — nicht den Vorräumen — beobachteten Ritus (s. R. M. 98 S. 161) den P. erkennt, nicht die Rede sein: und in der Kammer ist nur ein völliges, nach Patroni durch Thiere verursachtes Durcheinander gefunden worden. Also der *ritus*, den Patroni S. 504 und 508 als *fatto* hinstellt und ausmalt, ist in Wirklichkeit hier gar nicht beobachtet worden. Das von Orsi für Sicilien mehr angenommene als bewiesene *scarnimento* will P. hier durch zwei Beobachtungen festgestellt (vgl. S. 504 und 508) haben, die andre schwerlich für beweiskräftig halten werden (¹).

Die Form der Gräber, weniger noch der schon annähernd regelmässigen 1-3, als vielmehr der gewöhnliche materanische runde backofenartige Typus, von welchem P. f. 511 ff. ein Beispiel abbildet, sodann die Massenbeisetzung lassen diese in Matera nachgewiesene Culturschicht besonders mit den Gräbern von Orsi's I. Sikelischer Periode übereinstimmend erscheinen, deren Ausstattung nur

(¹) S. 449 f. dient als Beweis wieder die Unmöglichkeit, in so engem Raum zweiundzwanzig Leichen beizusetzen, als ob alle zugleich beerdigt wären; S. 450 der Fund eines Flintmessers nahe einem Schädel (vgl. R. M. 98, 161). Der Hauptbeweis ist, dass in die Augenhöle eines Schädels, der in einer Ecke des *pozzetto* 1 gefunden wurde (S. 444 f.) eine Glasperle eingedrungen war. Das soll nach S. 494 nur so möglich gewesen sein, dass der Kopf sich vorgebeugt und die am Halse desselben Todten noch hangende Perle aufgefangen habe; und auf gleiche Weise wird das Eindringen einer Muschel fig. 70 auf S. 480 erklärt und als *novella prova questa della pronta scarnificazione che si eseguiva sul morto* ausgegeben. Ein wenig überzeugend aufgebotenes Spiel der Phantasie oder des Scharfsinns.

an Steingeräth (¹), vielleicht aus localen Ursachen, reicher, sonst, wie sie R. M. 98 S. 164 kurz angegeben ist, wesentlich dieselbe ist wie im Grabe 1 von Matera.

Anders urtheilt Patroni, der in Matera die Bestätigung seiner R. M. 98 S. 170 beleuchteten Ansicht findet, wonach Orsi's I. Periode noch den Sikanern, und erst die II. den aus Italien eingewanderten Sikelern gehören soll. Es ist diese Beweisführung ein weiterer Schritt auf der R. M. 98. S. 174 charakterisierten Bahn.

Was P. von Uebereinstimmung der Grabform und des Ritus sagt, das steht mit seinen eigenen früheren allerdings schillernden Aufstellungen, in Widerspruch (²); so bleibt als Beweis nur der behauptete gleiche Charakter der Keramik '*ad impasto bruno, priva di colori, con piani che talora s'incontrano ad angolo vivo*' (S. 513, genauer S. 481, etwas anders die nach P. altertümlicheren Scherben aus dem zugeschütteten Graben S. 439). In Wahrheit steht die Sache vielmehr so, dass die Bereitung und Glättung des Thones (nicht Färbung wie in II), die Formen der Gefässe und besonders auch der Henkel, endlich die Musterung vielmehr, wie Quagliati richtig bemerkte, in Stentinello *Bull.* 1890 T. VI ff. (vgl. besonders VI 22 und VIII 4, 14 mit *N. S.* 97 S. 207, 32, und ebda 33 mit VI 10) und Castelluccio B. 1892 T. III ff. 1893 T. V f. also in der 'presikelischen' und I eher als in der schon so viel vollkommeneren, und speciell auf der Grundlage von I vervollkommneten Keramik von II ihres Gleichen finden. Patroni betont dass in *Matera* wie in der II. Periode die Malerei fehle (³); aber Quagliati S. 283 bezeugt ausdrücklich: *ma fra i cocci della caverna 'de' pipistrelli' parecchi assumono speciale importanza perchè, essendo frammenti*

(¹) Indessen bezeugt Quagliati S. 284 *la suppellettile litica della Caverna de' pipistrelli è numerosissima .... molte laminette a mo' di coltellini*; weiter *le ascie, come nel siracusano, sono poche* u. s. w.

(²) Früher (vgl. R. M. 98, 171) schien P. mit den Sikelern in Sicilien *un rite funéraire nouveau* eingezogen, der sich in Nischen an den *forno*-Grotten und in dem Aufhören des *scarnimento* kundgäbe. In Matera findet P., wie er meint, sichere Beweise der *scarnitura*, und Nischen sind daselbst (vgl. auch *N. S.* 97 S. 211) nicht häufiger als in I. Nekropolen Siciliens.

(³) In *N.* 97, 204 erwähnt er rothgebrannte Scherben mit *alcune decorazioni a piccole bande trasversali brune e rosso-carminio. Non saprei indicare riscontri per tali vasi che non somigliano in nulla quelli del Castelluccio.*

di vaso a fondo rossiccio con ornato e fascie dipinte in nero, come sono i noti frammenti colorati .... del Finalese, ... od ancor sviluppati, ricordano la ceramica ... del villaggio di Castelluccio. Und damit nicht genug, auch das Ornament, welches aus eingeritzten Linien und eingestochenen Punkten besteht, geht über das an den eben genannte Plätzen gefundene nicht hinaus, kaum auch mit dem unförmlichen ' Mäander ' (1) fig. 101 (vgl. Stentinello VII 20. Monteracello *B.* 98 XXII, 2).

Der Versuch in Matera die Sikeler auf ihrer Wanderung nach Sicilien zu beobachten ist also ebenso fehlgeschlagen wie früher der Versuch, die Funde Orsi's zwischen Sikelern und Sikanern in Sicilien aufzutheilen.

Bei der Besprechung der Gräber von Pachynon aus der II. Periode wirft O. den schon N. 92 S. 324, 2 angedeuteten, bald auszuführenden Gedanken hin, dass alle zunächst um Syrakus herum gelegene Nekropolen Plemmyrion, Pachynon, Cozzo del Pantano nicht über die II. Periode hinabgingen. Diese Thatsache erkläre sich nur durch das Zurückweichen der Sikeler vor einem übermächtigen Eindringling, und dieses könnten, da von Phoenikern, trotz Thukydides, keine Spur sei, nur die Griechen sein. Da nun die II. Periode nur bis zum 10. Jhdt. v. C. reiche, müsste das Auftreten der Griechen in Sicilien um zwei bis drei Jahrhunderte früher angesetzt werden als nach den traditionellen Colonisationsdaten. So käme denn das von Helbig und andern zurückgewiesene frühe Datum von Kymes Gründung wieder in Frage. Indessen darf man zweifeln, ob die gut bezeugten Gründungsdaten dem hauptsächlich aus den mykenischen Vasen in den Gräbern der II. Periode abgeleiteten Calcül zu opfern sei; zweifeln auch, ob die III. Periode mit conkreter Eigenart jene drittehalb Jahrhundert genügend fülle, um eben die

(1) Zu ihm macht Patroni eine befremdliche Bemerkung S. 493 *questo fatto, in ambiente preistorico e nell'assoluta impossibilità di contatti con la gente ellenica e la civiltà che fiorì poi nel bacino orientale mediterraneo mostra quanta tara bisogna fare all'opinione che la decorazione a meandro sia nel suolo italico un' importazione greca.* Orientalische Einflüsse erkennt P. schon in Grab 1, wie in den anderen, von denen 2 *b* (worin die Scherbe mit Mäander sich fand) jünger ist als 2 *a*; und 3 enthielt Fibeln, wie sie weiter entwickelt in sicilischen Gräbern der III. Periode vorkommen, in denen auch entwickeltere Mäander erscheinen.

II. von der IV. soweit abzuhalten. Es will mir vielmehr scheinen, dass die IV., welche durch den Parallelismus der letzten sikelischen mit der besser bekannten und zeitlich fixierten griechischen Keramik in der That etwa vom 8 bis 5. Jhdt reicht, mit der III. zu einem guten Theil zusammenfällt. Das Hauptmerkmal der III. sind die Anfänge des in der IV. herrschenden geometrischen Stiles im engeren Sinne, vertreten durch importierte Gefässe und deren locale Nachahmungen.

Auf den ersten Blick könnte häufigeres Vorkommen von gravierten Gefässen in III (vgl. z. B. Finocchito *B.p.i.* 79 T. VI) noch grössere Nähe der II. Periode anzuzeigen scheinen; aber dieselben sind entweder mit den jüngeren zusammengefunden, wie T. VI 23 und 24 S. 171, oder selbst von jüngerer Form, wie der Askos VI 6, oder durch das Ornament selbst als jünger erwiesen, wie die Mäandervasen *B.* 97 S. 167 und T. VI, 11. Die protogriechischen Gefässe, die nicht etwa in einzelnen Gräbern blos vorkommen, sind also das Bestimmende. Sie würden die III. Periode, die sich somit als den Uebergang und Anfang der IV. darstellt, nach den gewöhnlichen Daten um die zweite Hälfte des 8. Jhdts. ansetzen lassen, und thatsächlich nennt Orsi oft die III. und IV. zusammen, und zählt. in seinem Verzeichniss der Nekropolen IV. Periode auch die zur III. gerechneten wieder auf (1).

Beachtenswerth ist allerdings, dass nicht etwa blos die imitierten sikelischen Gefässe in Syrakus und Megara nicht gefunden wurden, sondern auch nicht die originalen (2). Diese Thatsache rechtfertigt aber noch nicht den Schluss auf einen den Gründungsjahren 734 von Syrakus und von Megara weit voraufliegenden Verkehr mit den Griechen. Denn wie sollte der nach Finocchito hin reichende Verkehr nicht auch schon Syrakus berührt haben, einerlei ob man ihn mit Orsi überhaupt zwei bis drei Jahrhunderte früher beginnen lässt oder nicht? Da ist es doch einfacher jene Gefässe aus oder

(1) Finocchito, Tremenzano, Noto Vecchio, Lentini.

(2) Dies constatierte Orsi schon *B.* 94, S. 61; nur eines gäbe es aus Megara. Aber eine Amphora von Syrakus ist wenigstens *N.* 93, 463, aus späterer Zeit, die ja auch an einem Theil der grossen Krater *del Fusco* (die Orsi wenigstens erwähnt S. 351) sich zu erkennen giebt, wie *N.* 95, 185, verglichen mit den rein geometrischen *N.* 93, 477 und 95, 135, 137, 161, 172, 176 und 93, 459 f. und 95, 159, die einen Uebergang machen.

über eine andere, etwa ionische Colonie der sicilischen Küste eingeführt zu denken. Genug, es ist kein neues Element, dessen Auftreten die IV. Periode, gegenüber der III. so charakterisierte und absonderte, wie die I. durch die gemalte Keramik, die II. durch die mykenische, die III. durch die frühgriechischen Gefässe gekennzeichnet wird. Denn die lokalen Nachahmungen dieser frühgriechischen Erzeugnisse beginnen alsbald neben dem Import, und auch grössere geometrische Gefässe, die *anforoni* sind z. B. in Finocchito nicht etwa blos in den spätesten Gräbern gefunden (¹). Endlich ist auch die Form der Gräber in IV, so richtig sie von Orsi für den sikelischen Charakter der Nekropole geltend gemacht wird (S. 326), doch nicht aus der Grabform der III. Periode abzuleiten sondern aus einer älteren. Denn die *loculi,* welche in Licodia-Eubea links und rechts neben dem grabenartigen Gang zu liegen pflegen, der vom *pozzetto*, dem Schacht her führt, sie sind nicht entstanden aus den viereckigen Kammern mit Kopfbank an einer Wand entlang wie sie in Finocchito (*B.* 94 T. II) und Tremenzano (*B.* 92 T. I.) üblich sind; sondern sie leiten sich ebenso wie diese direkt aus der alten Nischen-Kammer der II. und I. Periode her, und schon die Grotten von Matera mit den erhöhten Betten neben dem schmalen tieferen gangförmigen Mittelraum haben mit den Kammern von Licodia grössere Aehnlichkeit als die von Finocchito.

Von dem Thongeschirr gilt dasselbe. Orsi selbst hat wiederholt, z. B. R. M. 98, 349 f. hervorgehoben dass die Formen der besseren sikelischen Gefässe in der letzten Periode ein Gemisch aus Sikelischem und Griechischem darstellen, indem sowohl Amphoren — weniger die Hydrien — als Schüsseln *scodelloni*, die Schalen Kylikes und Kannen oder Oenochoen ihre Vorläufer in den früheren Perioden haben, was nur vom Askos nicht gesagt werden kann.

(¹) Im Ganzen waren deren zwölf (*B.* 97 S. 191), in elf Gräbern. Keines aber dieser Gräber, soweit wir Genaueres von ihnen hören, enthielt neben jenen Amphoren etwas aus dem Rahmen der III. Periode herausfallendes. Im Gegentheil waren im Grabe n. 54 auch noch zwei *ollette con anse acuminate*, eine ältere Form nach Orsi; und in n. 44 rechnet Orsi selbst den *anforone* offenbar zu einer der ältesten der sieben *deposizioni* dieses Grabes. *Not.* 92 S. 324, 2 erfahren wir sogar dass eines der grössten sikelisch-geometrischen Gefässe in Donnascala bei Giarratana in den Bergen südlich von Monte Lauro mit zahlreichen Flintmessern gefunden wurde.

Besonders reich entwickelt ist das Geschlecht der Kannen, deren Spielarten bis in die II. und I. Periode hinauf sich zurückverfolgen lassen, bei deren Formenentwickelung wir aber zu berücksichtigen haben, dass das sikelische Geschirr diese Entwickelung doch nur in Reflexen zeigt, dass die eigentliche lebendige Entwickelung dagegen auswärts zu suchen ist, sei es an einem sei es an verschiedenen Orten.

Der Zusammenhang der III. u. IV. Keramik mit der älteren, den Orsi für die Formen zugiebt, besteht nun ohne Zweifel auch für das Ornament wo Orsi ihn leugnet. Was dieser nämlich S. 351 von den Amphoren und 355 von den Askoi sagt, versteht er offenbar von dem ganzen Decorationssystem, das für ausschliesslich griechisch und grundverschieden von der Decorationsweise der II. und I. Periode ausgegeben wird, von denen jene unorganisch sei, diese nun einmal durchaus Geflechtformen nachahmen soll, die ja doch auch auf jenes System sich rechtwinklig kreuzender Linien führen müssten. In diesen Mittheill. 98 S. 177 ff. ist schon in der Stentinello-Keramik, also der 'vorsikelischen' Periode die beginnende Organisierung des Ornaments nachgewiesen; auch in der reichen I. Ornamentik fehlen weder die horizontalen Zonen noch die vertikalen Theilungen, es fallen nur die Schrägen der Zickzacke, der Rhomben u. s. w. stärker ins Auge; und andrerseits fehlen diese auch den Amphoren u. s. w. der III. IV. Periode nicht. Ebenso ist die Vertikaltheilung bei etwa der Hälfte der abgebildeten Gefässe der IV. Periode nicht vorhanden. Kurz, ein Princip organischer Raumtheilung und bewusster Unterordnung der ornamentalen Elemente unter jene Raumtheilung, ja auch bestimmte Wahl gewisser Elemente für gewisse Theile des Gefässkörpers wird man der Keramik von Monte Tabuto *B.* 95 T. VI und 98 T. XX-XXII oder von Girgenti *B.* 95 T. IV und 97 T. I unmöglich absprechen können. Die geometrischen Vasen, die Conze in seiner berühmten Abhandlung sammelte, sind ja im Allgemeinen in Form und Verzierung sehr verschieden von jenen sikelischen, die zweifellos älter sind, und denen eine Reihe von Elementen, die auf jenen gebräuchlich sind, fehlen. Dennoch darf man getrost behaupten, dass Gefässe wie die Leydener Amphora (Conze, Zur Gesch. d. Anf. T. I oder die Kopenhagener T. IX 2) hinsichtlich der Gesammtwirkung des Ornaments viel mehr Aehnlichkeit mit der Amphora (mit zwei Henkelpaaren) aus der Um-

gegend von Girgenti B. 95 T. IV, 2 haben als mit irgend einem der von Orsi abgebildeten Gefässe der IV. Periode. Dass geometrisch verzierte Gefässe solcher Art, wie sie in Cypern oder in Athen oder in Boeotien gefunden sind, den sikelisch-geometrischen der III. IV. Periode verwandt sind ist gewiss richtig; dass solche Verwandtschaft griechischer geometrischer Stile sich aber auch nach oben zu der Keramik der I. sikelischen Periode erstreckt wird begreiflich durch das was schon R. M. 98 S. 190 bemerkt wurde, dass ein Hauptmotiv der sikelischen I. Ornamentik, nämlich die sich kreuzenden Doppel-Diagonalen mit anderen Motiven, gewiss mehreren, als wir zufällig noch erkennen, den Sikelern auf jenen knöchernen 'Dolchscheiden' zugetragen wurden. Einzelnes dafür anzuführen wird später Gelegenheit sein; hier sollen nur einige Motive von Orsi's sikelisch-geometrischem Stil genannt sein, die auch schon der I. und II. Keramik eignen, so die schon R. M. 98 S. 189 durch II und I bis auf troische Vasen zurückgeführten *svolazzi*, d. h. die von den unteren Henkelansätzen ausgehenden geschweiften, schwingenden Band-Enden gleichenden Linien (Orsi fig. 17, mit R. M. 89 S. 188 X 4 f., unten Fig. 2, zu vergleichen auch Orsi 18 und 26, wenn diese nicht wie 71 und 72 das bekannte S Ornament sind); die *festoni* 17 und 18 (vgl. R. M. 98 S. 189); die *tremoli*, namentlich wo als Doppellinie vertikal zwischen Horizontalen oder umgekehrt, wie Orsi 46, zu vergleichen mit den I. Bechern R. M. 98 S. 185 VIII 3; die Diagonalen O. 46, 65 mit eben jenen Bechern; ferner die Romben 54, die innen von Punkten begleiteten Doppellinien O. 74, wie schon in Stentinello und dann besonders in der II. Periode: R. M. 98 S. 163 III. und S. 178 VII 5; ganz besonders aber die X mit zwei gefüllten Scheitelwinkeln (*clepsidre*) wie 74, 76, 77, die ebenso wie das aus dem Hakenkreuz enstandene Schema O. 78 schon in der I. Malerei auftaucht: R. M. 98 S. 185 VIII 6 und 10 und ebenda 13 und 1 (ein wenig anders).

Nachdem in der durch Ors'is Verdienst soviel besser bekannten Keramik seiner dritten und vierten Periode das Fortleben von in vorhistorischen Zeiten überkommenen Formen auch noch in historischer Zeit constatiert ist, trotz der Uebermacht notorisch griechischer Einflüsse, die freilich auch selber von jenen in vorhistorischer Zeit nach Sikelien reichenden Anregungen nicht unberührt sein können, sehen wir nun wie weit auch in Süditalien ähnliche Beobachtungen zu machen durch Forschungen der letzten Jahre

Gelegenheit gegeben ist. G. Patroni hat in den *Monumenti antichi* der *Lincei* VI (allerdings schon 1896) über *vasi arcaici delle Puglie nel Museo Nazionale di Napoli,* eine Studie mit guten Abbildungen veröffentlicht, deren Inhalt in Kürze als Eingang zu weiteren Untersuchungen wiederholt ist in desselben *La Ceramica antica nell' Italia meridionale,* Neapel 1897 S. 19 f. (1).

Mit Recht scheidet P. sein Material zunächst einmal in zwei Theile; aber es war ein grosser, von M. Mayer №. 98 S. 207 beleuchteter Irrthum, durch ein par Aeusserlichkeiten, wie etwa die Form des Doppelaskos oder durch die Zeichnung der menschlichen Köpfe, sich verleiten zu lassen, die erste dieser Klassen, wenn auch durch Jahrhunderte getrennt, dennoch für direkt von ' aegaeischer ' d. h. mykenischer Tradition abhangen zu lassen, wo trotz aller, nicht so sehr aus Ungeschick wie aus flüchtigem Handwerk entsprungener Kritzelei sogleich deutlich sein musste, dass nicht eine Degeneration mykenischer sondern griechischer z. T. spätitalisch-griechischer Ornamente vorliegt. Grade weil die Langlebigkeit, man möchte sagen Unsterblichkeit gewisser Motive oft zweifeln lässt, welchen Alters die einzelne Erscheinung derselben sein möge, deshalb ist es lehrreich, hier einmal recht deutlich zu erkennen, dass diese Kritzeleien nicht mykenische sondern griechische Ausgestaltung der Motive zur Grundlage haben, wie bei dem Gefäss auf P.'s Tafel XIII 1 in Ornament 1 = 5 (von oben gezählt) 3 = 7, mit den auf den Ranken laufenden Thieren, 6 der dreistrichigen Ranke (vgl. R. M. 97 T. X), ohne Weiteres klar ist; die letztere erst apulischen Vasen nachgebildet. In dem Landschaftsbild genügt ein Blick auf das Ganze, auf die Bewegung der Figuren — deutlicher bei denen S. 361 und wiederholt *La Ceramica* S. 19, gar bei den lustigen №. 98 S. 210 — endlich auf die Zeichnung der Blätter, um das Richtige zu erkennen, das ja auch durch die Inschrift Fig. 3 nicht eben verdunkelt wird. Ganz bekannte g r i e c h i s c h e Schemata sind auch T. XIII Fig. 2 Orn. 1 und 3. Unter diese, als Zeugen alter

(1) Vgl. *B. p. i.* 98 S. 67,2. Die apulischen geometrischen Vasen waren längst beachtet, auch von solchen die nichts darüber veröffentlichten. Sie haben aber auch in neueren Vasenkatalogen lange ihren Platz, so bei Furtwängler, Beschreibung d. Vas. i. Ant. Berlin, 1887 S. 29 ff.; Winnefeld Beschr. d. Vasensamml. Karlsruhe 1887 S. 6; Masner, Sammlung ant. Vas. u. Terrac. Oesterr. Mus. Wien 1892.

Tradition so gut wie gar nicht in Betracht kommenden Gefässe ist nun aber achtlos eines von ganz verschiedener Art gerathen; nämlich der kleine unförmliche Askos o Fig. 12, welcher vielmehr in die zweite Klasse, die geometrischen Vasen gehört, auch hier etwas isoliert. Werden aus dieser die wiederum ungehörig eingemischten Stücke ([1]) ausgeschieden, so ist an dem Rest der eigenartige und alterthümliche Charakter des Ornaments wirklich auffällig. Aber nicht genug dass die bis jetzt älteste Keramik jener Gegenden, nämlich die Tarentiner in der ersten Arbeit P. noch unbekannt geblieben ([2]) scheint, und erst in der zweiten S. 7 ff. herangezogen wird, so werden auch noch unterschiedslos Gefässe zusammengebracht, welche von andrer Seite, nämlich von M. Mayer, dem Direktor des Museums in Bari, auf Grund grosser Vertrautheit mit dem apulischen Material, strikt zu scheiden versucht wird, in diesen Mittheilungen 1897 S. 201, 1898 S. 13. Freilich sind bei diesen Zutheilungen manche Provenienzangaben in aufgeklebten Zetteln alter Museumsstücke verworfen, aber nie ohne Angabe bestimmter Gründe.

Als südapulisch stehen hier voran die Rotellenamphoren (*torzelle* mit landesüblichem Namen schon bei Lenormant, *Gazette archéolog*. 1881/2 S. 106 genannt; s. Furtwängler Berl. Vas. Taf. IV 14) mit, der Regel nach, zwei Scheibenpaaren, die senkrecht aussen an die Henkel sich heften, eines am Mundansatz, eines in der scharfen Biegung des Henkels; hoch über dem Munde; danach Kannen (*broche*), Askoi, *urne* besser Krater genannt. Letztere, z. T. sehr ähnlicher Form, sind das Hauptgefäss der mittelapulischen Zone, daneber wieder *Askoi*, ein- und zweihenklige Tassen oder Kannen, Schalen, Schüsseln u. s. w. Die systematische Behandlung der nordapulischen Gattung von Mayer liegt noch nicht vor; als Ersatz mag aber einstweilen ein ausführlicher Bericht (*N.* 98 S. 195) von Mayer über Funde in Canosa, einem Hauptorte dieser Zone dienen. Hierher gehört auch das Meiste von dem was Patroni seiner zweiten Klasse zutheilte: Tassen flach und tief, mit hohem bandartigem Henkel, Kannen oder Tassen, deren flache Mün-

([1]) Z. Th. von P. selbst bemerkt, (vgl. auch M. Mayer R. M. 1899 S. 14 Anm.) so alles von ββ an. Den Askros s. unter Fig. 4.

([2]) S. 9 sagt der Verf. allerdings: *In conclusione, per i veri conoscitori del materiale archeologico della bassa Italia, questi vasi di Taranto non sono una novità.*

dung ohne Hals auf dem birnförmigen Körper sitzt, von wunderlicherer Form die gedrückt birnförmigen Krüge mit trichterförmiger Mündung, zwei Stümpfen neben zwei wirklichen Henkeln, Askoi mit vogelähnlichem Leibe, ferner jenes seltsame aus dem Askos gewordene Gefäss, das Patroni für eine Lampe hält, das aber vielmehr zugleich zum Trinken durch ein Sieb oder zum Saugen, sofern der Kopf des Thieres gegenüber dem Sieb durchbohrt ist (bez. wenn die zweite Mündung weit, gleich der Eingussmündung ist, zum Giessen) geignet ist: *Mon. Linc.* VI S. 378, Fig. 21 f., die Form Furtwängler Berl. Vas. Taf. V 86. Aus dem Askos, der selber rundbauchig wird, entwickeln sich dann auch die grossen Doppelaskoi, sei es durch ein gewisses Gefühl für Symmetrie, sei es durch denselben Sinn, der auch schon jene barocken Giess-Trinkgefässe und nun auch die Doppelsitulae erzeugte. Damit und mit den auch in der Form hellenischen Thymiaterien, Kalathoi u. s. w. ist diese Entwickelung bei jenen letzten Phasen angelangt, die Patroni als Italisch-Mykenisches an den Anfang stellte. Das zeigt sich auch im Ornament, das in der süd- und nordapulischen Keramik von rein geometrischem Linienspiel sich mehr und mehr zur Nachahmung von Pflanzen und lebenden Geschöpfen wendet; während die mittelapulische bei ihren rein abstracten Schemata verharrt. Was dies verursachte, das brauche ich hier nicht zu erörtern; wohl aber muss betont werden, dass die nord- mittel- und südapulische Keramik trotz aller späteren Differenzierung gemeinsame Grundzüge hat, sowohl in den Formen als im Ornament.

Was die Formen anlangt, so ist nicht blos der Askos allen drei Zonen gemeinsam; auch der Krater mit den Röhrenhenkeln und der Annäherung an den Colonnettkrater Mittel- und Südapulien gemeinsam, sondern Amphora, Kanne, Tasse haben in Nord-, Mittel- und Südapulien dieselbe kugelige oder besser birnförmige Grundform. Dazu kommen recht auffällige Uebereinstimmungen in der Henkelbildung, nicht blos die Neigung den Henkel oben in scharfem Knick zu biegen, sondern, vorzüglich charakteristisch die Verzierung mit den Scheibchen *rotelle*, die entweder quer dem Henkel aussen angeheftet sind, oder der Fläche aufliegend. Das bekannteste Beispiel solcher Henkelverzierung bieten eben die südapulischen *torzelle,* bei denen Patroni und Mayer jeder eine andre Erklärung dieser Henkelzuthat geben. Jener glaubt die Form von Lucanien

herübergekommen wo er zwei (¹) bauchige Gefässe abgebildet *N.* 97 S. 168, 18 und 169, 20 *B.* 98 S. 70 und 72) gefunden hat, auf deren geometrisches Ornament noch zurückzukommen ist (²). Das eine einhenklige, wohl als Kanne anzusehen, hat die Scheibchen am oberen Ansatz des nur bis zur Mündung, nicht darüber, sich erhebenden Henkels, also ähnlich wie die zwei südapulischen Kannen, Mayer 98 S. 213, welche indessen die Scheibchen auch am unteren Ansatz haben. Das andre war zweihenklig, der Form nach der *torzella* Mayer 98 S. 204 ziemlich ähnlich, nur die Henkel

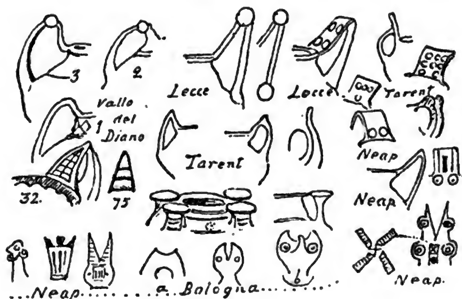


Fig. 1.

mehr wie bei Fig. 2 auf der folgenden Seite gebogen. Jenes lukanische Gefäss nun hat die Scheibchen nicht an einem der Ansätze sondern an der oberen Biegung des Henkels, und diese Gefässe schreibt P. nach den mitgefundenen Bronzen dem 6. Jhdt. v. Ch. zu. Sie wären also älter als irgend eine apulische *torzella* nach

(¹) Im *B.* 98 S. 74 Anm. erwähnt P. allerdings noch ein par 'archaische' winzig kleine *torzelle* im Museum von Capua.

(²) In meiner Figur 1, gleich den folgenden einem Nothbehelf, sind nur Henkelformen skizziert, oben in der Mitte der eigentlichen Torzelle, links 2 und 3 von Patroni's Vasen aus Vallo di Diano, rechts von Mayers Lecceser Amphora, weiter rechts und unten die von mir weiterhin verglichenen Henkelformen von Tarentiner und apulischen Gefässen in Neapel und Bologna mit an- und aufliegenden Rotellen und Augen.

Mayers eigener Zeitschätzung. Aber das Beispiel ist vereinzelt; und ausserdem ist es, wenn griechisches Vorbild zugegeben wird, nicht so erheblich, ob dieses über Lucanien nach Apulien oder umgekehrt seine Wirkung ausgeübt (1). Darf man doch auch nicht glauben, den Strom solcher Einwirkung grade handwerklicher Erzeugnisse in ein einziges Bett zwängen zu können. Wichtiger ist für den

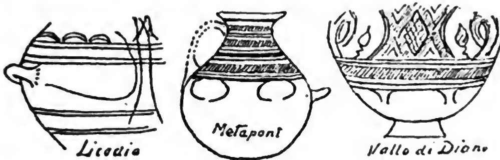


Fig. 2.

(1) Man vergleiche in Fig. 2 das Gefäss von Vallo di Diano mit dem von Metapont, genauer von einer 14 kilom. von Metapont entferten Stelle, und man wird nicht in Abrede stellen können, dass die sonderbaren Haken an der unteren Zone beider gleichen Ursprungs sind. Bei Metapont sind wir aber ebenso weit von Südapulien entfernt wie von jenem Theile Lucaniens. Derselben Herkunft bei Metapont notierte ich im dortigen Museum vor etwa zehn Jahren sowohl bessere Vasen gleicher Form, auch ohne den horizontalen Henkel mit derselben Ornamentik: wechselnd Gruppen schwarz und hellbraunröthlich auf gelblichem (von Ueberzug?) Grund gemalter Zonen, als auch gemeine mit schmutziggrauem Grund und von plumperer Form, beide mit denselben Haken oder bald mehr hängenden, bald mehr schwingenden Schwänzchen an der unteren Zone. Es ist evident dass diese Schwänzchen einer Abstammung sind mit den schon erwähnten *svolazzi*, welche von den Henkeln sikelisch-geometrischer Hydrien ausgehn, so auf dem nach R. M. 98 S. 315 hier in Fig. 2 wiederholten Stück von Licodia, mit solchen gemalten Fortsetzungen sowohl des vertikalen wie des horizontalen Henkels. Zu beiden finden sich mehr Beispiele R. M. 98 S. 188 17 f.; besonders 18 b. Ebenda sind auch schon die z. T. völlig gleichen Henkelfortsetzungen in sikelischer Keramik verglichen, gravierte der zweiten, gemalte der ersten Periode. Täuscht mich eine Skizze nicht, so bietet ein doppelkonischer Kelch mit drei Stützen im Syrakusaner Museum, bei jüngeren Sachen von Pantalika gesehen, aber augenscheinlich erster Periode, ganz ähnlich geschwungene Fortsetzungen der vertikalen Stützen. Auch auf Troisches ist a. a. O. schon hingewiesen; auf Aehnliches im Villanovakreise ist später zu kommen. Dass aus denselben geschwungenen Endigungen I. sikelischen und mykenischen Formenschatzes auch die eckigen Hakenmotive in Italien wie in Sicilien sich entwickeln ist unten zu sagen.

Augenblick die quer und die anliegenden Scheibchen als zwei Varianten desselben Motivs zu verstehen. Torzellen ähnliche Amphoren nämlich, statt mit den regelmässigen zwei Paar Rotellen, giebt es mit sonst wesentlich gleichgebildeten Henkeln auch ohne alle Rotellen, oder mit nur einem Paar (an der Biegung), oder mit zwei aufliegenden Scheibchenpaaren, das eine nahe der oberen Biegung des Henkels, das andre beim oberen Ansatz, an dem Lecceser Gefäss R. M. 98 S. 247. Hier ist namentlich der Platz, den die Scheibchen am Ansatz haben, beweisend, da dies bei den griechischen Vorbildern ja der reguläre Platz des einen Rotellenpaares ist, der bei den Torzellen zu Gunsten der Henkelbiegung aufgegeben ist, vielleicht unter Einwirkung der bekannten Neigung, hier oben auf dem Henkel dem Daumen der fassenden Hand gleichsam einen Sattel zu bereiten (vgl. unten S. 187). Dieselben nagelartigen Scheibchen, wie in Nachahmung von Metalltechnik, fand ich auf dem Ansatz des breiten bandartigen Henkels einer oder mehreren tiefen nordapulischen Tassen im Museum von Neapel und an gleicher Stelle bei einer birnförmigen Kanne, abgebildet *Mon. Linc.* VI S. 382, 27, auch hier noch, wie Patroni bezeugt, plastisch und zugleich mit concentrischen Kreisen bemalt. Weitergehend muss man aber auch die nicht mehr plastischen, gelegentlich sogar eingebohrten aber immer mit Ringen oder Spiralen gezeichneten 'Augen' an den wunderlichen Griffen (neben Henkeln) oder selbst Henkeln jener 'Lampen'-Trinkgefässe und der gedrückten Krüge mit trichterförmiger Mündung, Patronis *orcio appulo* (*Mon. Linc.* VI S. 374 f. Fig. 16. 17, die Form Furtwängler, Berl. Vas. Taf. IV 8) heranziehen, wo von zwei Augenpaaren eines, sonst das einzige denselben Platz unten gegen den Gefässrand einnimmt, und namentlich wo die Augen seitlich vortreten, wenn auch nicht querstehend wie die eigentlichen Rotellen, vgl. *Mon. Linc.* VI S. 380 ff. Fig. 25 ff. Ursprünglich scheint dieser Griff ein Thierkopf zu sein, wie bei einem Pariser Exemplar des *orcio appulo:* Pottier, *Vases ant. du Louvre pl.* 29 D 20 noch deutlich ist. Verdunkelt ist diese Vorstellung bei dem andern Gefäss, das ja einen Thierkopf, Vogel wie es scheint (s. Fig. 1), an andrer Stelle hat, vom Askos hergenommen. Eine ähnliche birnförmige Kanne wie *Mon. Linc.* VI S. 382 Fig. 27 ist in Suessula gefunden (*N.* 78 T. IV 4), kein ausreichender Grund, um auch jene und Fig. 26 mit Patroni S. 382 Anm. 2 und *Rendiconti* 95 S. 303 für campanisch zu

halten. da Vasen gleicher Form und Ornamentik auch in Lecce und Ruvo begegnen, und eine, genügend bezeugt *N.* 97 S. 433, in Bitonto gefunden ist, speciell auch mit dem Henkel mit zwei spitzen Ohren, auch dieser ähnlich in Suessula gefunden, *N.* 78 IV 22. Auf diese Form ist unten zurückzukommen. Ist doch auch noch eine andre Form in diesen Zusammenhang gehörig, eine Art primitiver Colonnettkrater anders freilich als die altsyrakusanischen (vgl. R. M. 96 S. 264), mit vier oder zwei einfachen Henkeln, wie die S. 179 erwähnten süd- und mittelapulischen. Denn diese röhrenförmigen Henkel sind oben nicht immer trichterförmig abgeschlossen, sondern öfters auch mit Scheiben, die nun freilich wieder anders zu Henkel und Gefässrund stehen als die schon besprochenen (s. Fig. 1).

Deutlicher noch als die Henkel zeugt nun aber das geometrische Ornament für gemeinsame Abstammung der nord- mittel- und südapulischen Keramik, der wir nach dem oben Bemerkten nun z. T. auch Altlucanisches und Altcampanisches anschliessen dürfen. (Vgl. die mit denselben Nummern wie im Folgenden bezeichneten Schemata in Fig. 3 und 4).

Gemeinsam Süd- Mittel-und Nordapulien sind **1**^{a} einfaches und **1**^{b} geknotetes Zickzack, auch mit kleinen in die Winkel eingelegten Dreiecken, Romben, ohne **2**^{a} und mit Knoten an den Ecken **2**^{b}, erstere einzeln oder gereiht, auch gefüllt mit Gitterwerk; **3** Schachbrett, grad oder schräg liegend, dann auch rombisch **3**^{b}; **4** *clepsidre* d. h. durch Diagonalen getheilte Quadrate, von deren vier Dreiecken zwei gegenüberliegende, sei es die über-, sei es die nebeneinander liegenden gleichgefärbt sind, gewöhnlich die einen mit der Malfarbe, die andern in der Grundfarbe, oder sonst mit hellerem Ton; bei letzteren fehlen auch oft die Quadratseitenlinien. Wie das vorige Schema aus einfachen sich kreuzenden Diagonalen, so geht aus gekreuzten Doppeldiagonalen **5** ein andres schöneres Schema hervor. Da hier das von den Doppellinien gebildete Kreuz die vier Dreiecke auseinanderhält, werden alle vier gleich gefärbt und ihre Spitzen werden verbunden durch das in der Linienkreuzung liegende den Dreiecken gleich gefärbte Rechteck (1). Jenachdem die

(1) Diese Linienschemata haben ihre Etymologie; die hier gegebene von der Figur R. M. 98 S. 245 und 99 S. 34 6bis ist augenscheinlich richtiger als die von Mayer als *clepsidre incrociate* S. 246. Denn die geschweiften Grundlinien der vier Dreiecke entsprangen aus dem Streben, vor allem das helle Diagonalkreuz hervortreten zu lassen. Vgl. auch 99 Taf. IV 24, hier Fig. 3.

gekreuzten Doppellinien enger oder weiter gestellt werden, sind die Dreiecke kleiner oder grösser, in umgekehrtem Verhältniss zum Mittelquadrat oder Rombus; denn zwischen den Extremen in der Mitte liegt das schachbrettförmige System von neun Quadraten oder Romben; ein Extrem dagegen sind die oben 2^{b} genannten Romben mit Knötchen an den Ecken (Vgl. Fig. 3, Schema 2^{b} und 5).

In der exclusiv geometrischen Zone Mittelapuliens sind namentlich diese letzteren Muster reicher entwickelt, ebenso fast ausschliesslich eignen ihr **6** die *semicerchi pendenti* (aus Südapulien nur R. M. 98 S. 211, 18; die *ovoli* der canosinischen hellenisierten Doppelasken u. s. w. darf man kaum hierher rechnen), die Doppel-

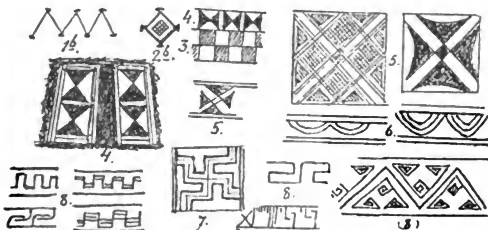


Fig. 3.

spirale R. M. 99 Taf. IV 35 besonders endlich **7. 8** das Hakenkreuz, und die ihm nah verwandten Mäanderformen, jene in verschiedenen Varianten auch in Nordapulien und Suessula, dieser in Südapulien vereinzelt in einfachen und mehr classischen Formen, so auch in den späten Canosiner Vasen; in absonderlichen Formen dagegen in Mittel- und Nordapulien und desgleichen in Suessula: es ist die eckig gebrochene Spiralwindung oder wie Mayer 99 S. 30 sagt *spirali geometriche*, die sowohl dem Dreieck wie dem Viereck eingefügt wird und sowohl andern Dreiecks- und Vierecksmotiven als Füllung sich anpasst als auch ganz isoliert sich anhängt (s. Fig. 3). Interessante Beispiele aus Mittelapulien giebt Mayer 99 S. 29 Fig. 4 (vgl. Taf. II H) 5, S. 31, 14 Taf. III, wo die Etymologie der kunstreichen Mäanderfigur nicht ganz richtig scheint, da die Grundform eben nur die oben unter **5** genannte ist, das ja oft berei-

chert ist dadurch dass in das grosse Quadrat mit Diagonalenkreuz ein kleineres übereck hineingestellt ist, das bald mehr vor (so Taf. II 2), bald mehr hinter dem Diagonalenkreuz zu stehen scheint (so II 1). Ein solches Schema ist in der angeführten Figur II 14 gänzlich mit einzelnen Mäanderwindungen gefüllt. Es mag nun hier schon angedeutet werden, dass diese Dreiecks- und Vierecksmäander eben deswegen von besonderem Interesse sind, weil sie ja einen der deutlischsten Verbindungfäden dieser süditalischen und der Villanovaornamentik mit ihren Dreiecks- und Vierecksmäandern bilden.

An die von Mayer 99 S. 41 ff. besprochene mittelapulische Gruppe von Gefässen mit den **9** bizarren Hakenmotiven an isoliertem Mäander (Fig. 14) und **10** den hängenden Kreisen Fig. 17 schliesst sich wiederum das ebenfalls mit winzig feinen wie hängend schwingenden Kreisen gezierte Suessulaner Gefäss *N.* 78 IV 4 an. Und nur hier kann auch der von Patroni seiner 'messapischen' Klasse angereihte Askos *Mon.* VI S. 370, 12 seinen Platz finden wegen der, freilich gekreuzt, hängenden Haken- und der 'Mäanderwucherungen'. Insofern er freilich durch letztere direkt mit Villanovagefässen, durch jene ebenso nahe mit altsikelischen sich berührt, mag er zunächst räthselhaft und wegen seiner Vereinzelung ungeeignet erscheinen, als Bindeglied zwischen räumlich und, wie man meint, auch zeitlich soweit auseinanderliegenden Techniken angesehen zu werden. Es wird gelten, ihn nach beiden Seiten fester zu verknüpfen; zunächst aber ihm in Apulien selbst (vermuthlich Nordapulien, schwerlich Campanien entstammt er) noch an die Seite zu stellen was, durch Patroni selbst meine ich, im Museum von Neapel daneben steht ein andrer Askos ähnlicher Technik, nur von etwas röthlicherem Thon, der statt der gekreuzten Haken eine ganze Reihe derselben Haken oder gebrochenen Linien hat, wie Mayer 98 Fig. 14 und 16, aber schräg hängend, zwischen links und rechts hängenden Kreislein oder Augen (vgl. Fig. 4 und oben S. 181 Anm. 1) (1).

(1) Bei Seite lasse ich zwei mittelapulische Ornamentmotive, auf die Mayer 99 S. 76 ff. ethnographische Schlüsse baut, die durch scharfsinnige Namensvergleichungen vorbereitet, mir doch zu wenig sicheren Boden zu haben scheinen. Nicht aus Mitgebrachtem sondern aus Zugeführtem scheint diese Keramik und ihre Formen entstanden zu sein. Ausserdem kann ich aber in dem 99 S. 78 abgebildeten Schema **11**, namentlich nicht wie es auf T. II 5 hinter

Wie Mayer beabsichtigt, an die apulische Keramik die älteste tarentinische anschliessend zu besprechen, die er jetzt nur beiläufig berührt, darf sie auch hier wegen einiger Verwandtschaft mit der apulischen stehn (s. Fig. 5) Gesammelt und geordnet von Viola, war sie schon vor zehn Jahren leicht zu übersehen. Dankenswerth ist dass Patroni *La ceramica* S. 12 noch Einiges über den Fundort festgestellt hat. Zusammen gefunden in einem *pozzo*, aber wie es scheint nicht einem Grabe, wie Mayer 99 S. 15 dort gehört haben will, sind es theils rohe handgemachte schwärzliche und schwarzbraune, theils mit viel besserer Technik gearbeitete, und mit roth. u.

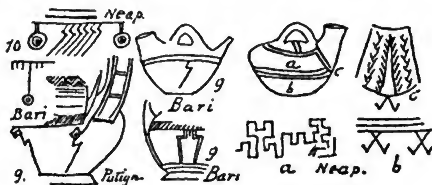


Fig. 4.

schwarzem Ornament auf gelb - grau - röthlichem Grunde mit feinem Pinsel bemalt, entsprechend den nicht bedeutenden Dimensionen der Gefässe. Die Technik hat mit der älteren nordapulischen, irre ich nicht, am meisten Aehnlichkeit; z. T. auch die Formen, die übrigens auch bei den schwarzbraunen ziemlich übereinstimmend sind. Einhenklige wie zweihenklige Gefässe (vgl. Patroni *Ceramica* S. 6) kommen namentlich auch so birnförmig vor wie in Apulien(¹);

---

dem Henkel sichtbar ist, einen Dreizack erkennen; noch weniger aber in der andern auf Taf. II 1, 2, 3, 5 und sonst sichtbaren Figur 12 einen Kamm. Wenn ein solcher als heiliges Symbol den Vasenmalern vorgeschwebt hätte, würde der Entwickelungsgang m. E. grade der entgegengesetzte gewesen sein von dem welchen M. selbst S. 77 constatiert, *che questo ornamento quasi sotto gli occhi nostri si sviluppi da altra figura*. Wie das Schema auf Taf. V 2 oder III 14, auch S. 24, 27, 25, 5, vgl. S. 36 und 57 sich zeigt, liegt der Gedanke absolut fern. Kammähnlich hat die spätere Form auch Furtwängler genannt, aber offenbar nicht an ein Symbol gedacht.

(¹) Vgl. auch die S. 181 Anm. 1 besprochenen Gefässe von Metapont.

zweihenklige durfte Mayer mit Recht den *torzelle* vergleichen, und nicht blos unter den besseren, gemalten sind solche, die Taramelli und Mayer an die Form der Villanovaurne erinnert haben.

Auch die Henkel bieten einige Vergleichungspunkte. Ein dem bei Patroni *Ceramica* S. 7, 9 abgebildeten ähnliches Gefäss hat wie Patronis *orcio appulo* (ebda S. 21) zwei Vorsprünge und zwei Henkel, letztere ähnlich denen seiner Urne 99 S. 21 ff., nur minder entwickelt; andre Henkel zeigen denselben scharfen Knick oben wie die Torzellen, und auch zu Rotellenbildung am oberen Ansatz findet sich ein schwacher Anlauf. Eine Art Sattelbildung auf an-

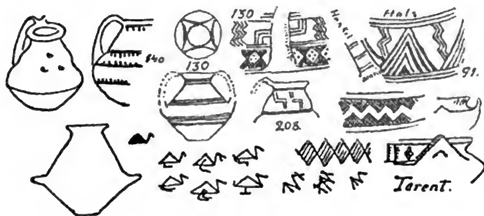


Fig. 5.

dern Henkeln ist allerdings ganz eigenartig, auch dadurch dass der Sattel quer zum Henkel liegt, also für ein ganz verschiedenes Fassen des Gefässes berechnet. Endlich giebt es einen Henkel der ähnlich wie die nordapulischen gehörnten breit aber ungespalten über den hinteren Henkelansatz aufsteigt, und auf der Vorderseite zwar nicht mit Nagelköpfen aber mit runden Eindrücken in mehreren Reihen übereinander versehen ist, die untere in Höhe des Gefässrundes, also wie jene Scheibchen von Mayers Urtorzella.

Die Ornamentik ist durchaus geometrisch. Doppellinien, jede nach aussen mit feinen Strichen besetzt, sind kaum noch als Zweige gedacht. Thiere kommen nicht vor, ausser Vögel, minder hochbeinig als auf den Torzellen bei Mayer 98 S. 204 f., entschieden Wasservögel (s. Fig. 5) gänzlich geometrisiert d. h. mit fünf bis sechs kleinen graden Strichen gezeichnet, und doch stehende und schwimmende unterschieden; Zickzackborten, grundfarben zwischen gegitterten

Dreiecken hervortretend, auch eine einfachere Form des oben 1[b] bezeichneten Zickzacks. Romben einzeln und gereiht *clepsidre*, das complicierteste ein Schulterornament, ein grosses Zickzack, dessen stehende Dreiecke nicht mit Gitterung noch Parallelen zur einen, sondern zu beiden Seiten also durch immer kleinere Winkel gefüllt sind (¹), ein Schema wie es auf den Canosinischen Doppelaskoi öfters unten an den Röhrenhälsen sich zeigt., und in die leeren hängenden Dreiecke dazwischen von oben schief hereinfahrende Zickzacklinien, dreistrichig, wie sie anderswo zweistrichig vorkommen, auch sie an jene mittelapulischen Hakenmotive erinnernd. Hierher gehören auch die zweistrichige einfache Mäanderform (n. 208), und kaum verschieden davon das dreistrichige Schema rechts und links vom Henkel des von Patroni *Ceramica* S. 10 abgebildeten Gefässes, und bemerkenswerth ist schon allein die Anwendung solchen mehrstrichigen Ornaments, wieder wegen des Vergleichs mit Villanovaornamentik. Ebenso wie die mittelapulische Amphora Mayer 99 T. II 11 ist auch die kleine Tarentiner n. 130 innen auf der Lippe mit einem Viereck aus eingebogenen Linien bezeichnet. Endlich eine Vorliebe für stark markierte Horizontalen, wie sie im Nordapulischen noch bemerklich ist. Im Ganzen also ein geometrischer Stil der erheblich einfacher als der apulische, von dessen oben aufgezählten Hauptschematen nur 1 und 2, selten 4, gar nicht 3 und 5 benützt; aber, vergessen wir es nicht, auch nur in Gefässen einer und derselben Werkstatt, vielleicht eines und desselben Jahres vorliegt. Es ist natürlich weder griechische noch rein epichorische Keramik, sondern eine durch griechisches Vorbild beeinflusste, und das griechische Vorbild scheint keineswegs von dem der apulischen Keramik ganz verschieden und fremd gewesen zu sein.

Wenn, wie von Taramelli *B.* XX 94 S. 20 und Mayer 98 S. 202 und im Vorstehenden wiederholt, zum Vergleich auf Form und Ornamentik von Villanovagefässen hingewiesen ist, und von A. Evans und Taramelli eben dieselbe Tarentiner Keramik auch mit der altsikelischen der I. Periode verglichen wird, so wird dies durch Patronis in hochfahrendem Ton ertheilten Verweis (*B.* 98, 65 ff. und *Ceramica* S. 10) noch nicht widerlegt, da P. hier einen ganz andern Maasstab an solche Vergleichungen legt als bei

(¹) In Fig. 5 von Vase 91. Vgl. die sikelisch-geometrische, R. M. 98 S. 359 and die karische, Athen. Mitth. 87 S. 229.

seiner eigenen Zusammenstellung canosiner Ware des 3. oder selbst der 5. Jhdts., wie er meinte, mit mykenischer. Villanova möge einstweilen auf sich beruhen; aber auf die sikelische Keramik muss doch nach dem Ueberblick über die süditalische (nichtgriechische) ein Seitenblick geworfen werden, wobei nicht die schwerer übertragene Technik sondern nur die Ornamentik kurz ins Auge gefasst werden soll. Auch apulische und tarentinische Formen können als sikelischen verwandt angesehen werden, so die birnförmigen Tassen oder Kannen dem troischen Becher mit seiner allmählich sich vermindernden Lippe; auch der Villanovaurne ähnliche Urnen mit vertikalen wie die *torzella* und mit horizontalen Henkeln finden sich dort. Noch mehr sind Henkelformen verwandt, so den R. M. 98 S. 187 IX 6-8 abgebildeten, mit denen sich auch solche von Matera vergleichen, die mittelapulischen R. M. 99 Taf. II, und den nordapulischen gehörnten mit den Augen solche der II. Sikelerperiode ebda IX 9 und 20; und wenn das merkwürdige Stück von Stentinello *B.* 90 Taf. VII 16, ein Hundekopf mit glotzenden Augen und gespitzten Ohren, zu langhalsig und platt ist, um für den Theil einer Thierfigur genommen zu werden, was könnte es da eher gewesen sein als ein Gefässgriff wie an den apulischen 'Lampen', s. Patroni *Ceramica* 378, 21 [1]? Der Castelluccio - Henkel a. O. S. 187 IX 5 findet sich gleicher Gestalt, der andre *B. p. i.* 92 V 64 auch gleich ornamentirt in Tarent n. 32.

Die aufgezählten apulischen Ornamentschemata kommen in der gemalten und gravierten Keramik der vorsikelischen und der I. und II. Periode fast alle vor, so **1**, auch das so zusagen negative (R. M. 98 S. 175 mit S. 163, III 10) Zickzack, und **1**^{b}, (auch in der Tarentiner Form Fig. 5) a. O. S. 185, VIII 19; für **2** bedarf es keines Verweises, **2**^{b}. S. 185, VIII 4; **3** (rombisch) ebda 27, normal erst in der IV. Periode; **4** häufig in III aber schon in I a. O. VIII 6 und 10; **5** ist ein Hauptornament der I Periode vgl. a. O. VIII 5, 2, noch nicht so sauber reguliert und durch Einlegung eines zweiten Quadrats compliciert wie an den so viel späteren mittelapulischen und den [2] damit verglichenen phoenikischen Vasen, aber doch

[1] Vgl. den ebenfalls langhalsigen 'Rinds' kopf unter der geometrischen Keramik von Aphidna, Athen. Mitth. 96 Taf. XV 1 mit S. 389.

[2] Von Winter, Athen. Mitth. 1887 XII S. 240.

schon nahekommend *B. p. i.* 92 VI 2 und 41; und solche Schemata wie R. M. 98 S. 185 VIII 4 finden sich auf mittelitalischen Fibeln (Montelius *civilisation* I Taf. II; vgl. I 9 ohne nähere Angabe und II 13 süditalisch); apulisch **6** ist beliebt in der sikelischen II Periode s. R. M. 98 S. 178 VII 5 und ähnlich an der Mündung des Tarentiner Gefässes 32 innen; **7** findet sich ureinfach und selten, augenscheinlich wie ein Versuch der Nachahmung a. O. S. 185 VIII 14, wenig verschieden ebda 6 und 11, und häufiger als die X, mit hakenartigen Enden oben und unten, sind **9** zwei parallel nebeneinanderstehende oder zwei sich kreuzende Haken, jene wie diese aus Castelluccio, jene a. O. S. 185 VIII 23, diese S. 166, 7, letztere genau wie an dem merkwürdigen oben erwähnten Neapler Askos mit Villanovamäander, nur dass die Haken an diesem nicht stehend sondern hängend erscheinen. Aber auch das habe ich an einem Bruchstück von Castelluccio in Syrakus n. 9673 notiert, wo sie von dem erhaltenen Rande des Kelches nach innen herabhängen, nun freilich nicht gekreuzt, sondern parallel (1). Auch zu den hängenden Kreislein **10**, stellt sich ähnlich vereinzelt die hängende Doppelspirale der Tasse von Pietrarossa *Annali* 80 AB 5, womit R. M. 98 S. 191 schon ein ähnliches Motiv, stehend gekreuzt S. 185 VIII 3, verglichen wurde und hängend, mehr übereinstimmend die nach mykenischen Mustern sculpierten Thürverschlussplatten S. 185. Auch auf mykenischen Vasen kommt die unvermittelt von einer Querlinie herabhängende Spirale einzeln

(1) Die Entstehung dieses Hakenmotivs scheint sich vor unseren Augen abzuspielen. Wie in dem apulischen (und sikelischen) Zickzack 1b die Enden der Zickzacklinien sich ein wenig vorstehend, kreuzen, ein auch der mykenischen Vasenmalerei geläufiges Motiv; so sind die äusseren Umrisslinien des Zickzackbandes R. M. 98 S. 185 VIII 9 nicht blos vorstehend sondern auch hakenartig umgebogen (vgl. ebda 19 mit 28). Die vorspringenden Haken an Mustern wie ebda 16 und 27 aus Castelluccio und neuerdings *B. p. i.* 98 T. XXI) auch von Monte-Tabuto wird man gewiss ursprünglich als die durchgezogenen Enden der Gitterstriche zu verstehen haben, wie das bei 27 noch fast ersichlich, bei 15 ungewiss, bei dem Beispiel von M. Tabuto aber und einem andern von Castelluccio in Syrakus durch leeren Zwischenraum hinter der Linie ausgeschlossen ist. Eine andre Entstehung der gekreuzten Haken zeigt das Henkelstück von Pietrarossa *Annali* 80 DC 7. Uebrigens können diese eckigen Haken von den S. 181 Anm. 1 besprochenen runden natürlich nicht getrennt werden.

(M. V. VII 37, XXXV 350 vor und gedoppelt XXXI 298, wo daran wieder das andre bekannte Hängemotiv eines oder zweier Bandenden gehängt ist (¹). Als mykenische wurde ja auch das R. M. 98 S. 158 abgebildete Plattenornament mit der hängenden Doppelspirale bezeichnet.

In Fig. VIII a. a. O. sind links einige seltene und ungewöhnliche Schemata der sikelischen I. Periode, besonders aus der Umgegend von Girgenti zusammengestellt. Einzelnes ist davon schon angeführt; sie geben aber noch zu anderen Vergleichen mit Süditalischem Anlass und zeigen zugleich, wie zeitlich weitaus einanderliegendes doch nahverwandt ist. An jene Stelle gehörte 13 nicht

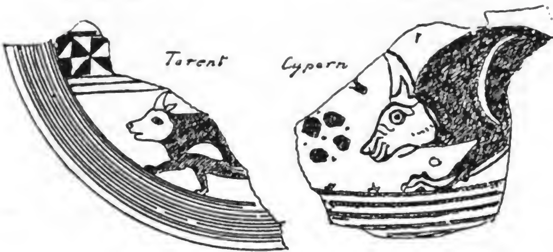


Fig. 6.

hin, denn es war einer Kanne in Syrakus entnommen, die nicht I. oder II. sondern III-IV. Stiles ist, abgebildet jetzt R. M. 98 S. 362, 78. Was dazu verleitet hatte war die in die Augen springende Verwandtschaft mit ebda 1, einem Viertel des Ornaments im Inneren eines hochfüssigen Bechers der I. Periode von Pietrarossa aus SW Sicilien, *Ann.* 80 AB 7. Dass aber auch dieses letztere Schema nicht sikelischen Ursprungs ist wird eine ostgriechische Scherbe im Tarentiner Museum, in Fig. 6 nach meiner Skizze, womit zu vergleichen ein selbst merkwürdigerweise im Bruch ähnliches Gegenstück, aus Cypern, ohne Weiteres klar machen. Von jenem Vier-

(¹) Die R. M. 98 S. 191 angeführten Beispiele mykenischen Einflusses auf die sikelische I. Malerei lassen sich vermehren.

flügelornament, nicht direkt von einem Hakenkreuz stammt endlich die zierliche Windmühle, möchte man sagen auf dem Neapler Becher mit Hörnerhenkel *Mon. Linc.* VI S. 381 Fig. 26, oben Fig. 1.

Genug, an Uebereinstimmungen der süditalischen Keramik namentlich im Ornament mit altsikelischem fehlt es nicht. Aus Sikelerwanderungen sind sie offenbar nicht zu erklären. Die Verzierungsweise die in Sicilien früh zurückgedrängt wurde durch Ueberhandnehmen der uralten eingeritzten Zeichnung, kann ja auch nicht so viel später auf Süditalien eingewirkt haben. In Matera ist denn auch wenigstens die Hoffnung erweckt, dass bessere Proben einer die mittelapulischen Keramik vorbereitenden älteren Gattung noch gefunden werden. Warum sollten aber auch die für Ostsicilien durch die knöchernen Dolchscheiden (s. R. M. 98 S. 164) und die mykenischen Vasen erhärteten früheren Verbindungen mit dem Osten nicht auch Süditalien erreicht haben, wo aus Oria z. B. eine mykenische Vase (Pottier *V. a. d. L.* pl. 29 D 1) bezeugt ist? Dass die geschichtliche Abfolge hier so viel weniger klar vorliegt erklärt sich daraus, dass hier niemals so umfassend und gewissenhaft gegraben und die Funde controliert sind wie durch Orsi in Sicilien.

Vom Süden gilt es nun nach Mittel- und Norditalien den Blick zu richten.

E. PETERSEN.

POMPEIANA.

Durch sein *Pompeianarum quaestionum specimen*, das 1868 als Berliner Habilitationsschrift erschien, hat Richard Schoene vor einem Menschenalter der baulichen und geschichtlichen Erforschung Pompeiis neue Wege gewiesen. Die Arbeiten Fiorellis (1873), Nissens und Schoenes selbst (1877), Maus (seit 1879) haben durch Verfolgung dieses Weges ein ganz neues Bild der verschütteten Stadt gewonnen und das geschichtliche Nacheinander an die Stelle des buntscheckigen, nur scheinbar einheitlichen Nebeneinander gestellt. Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, wo auch populäre Bücher, anstatt einer blossen Periegese oder einer Anordnung nach Gattungen von Gebänden und Kunstwerken, sich die dankbare Aufgabe stellen werden, den Spuren namentlich Nissens folgend, mit der politischen Umbildung der Stadt zugleich ihre künstlerische Entwicklung historisch zu schildern und so den Verlauf dieses städtischen Gemeinwesens nach allen Seiten zu verfolgen. Durch Lösung dieser schönen Aufgabe wird sich doppelten Dank verdienen, wer dabei Pompeii von dem Isolierschemel einseitig italisch-pompeianischer Betrachtung herabheben und es namentlich in seiner künstlerisch bedeutendsten Zeit in den Zusammenhang der ganzen hellenistischen Kunstentwicklung hineinstellen wird. Zu dieser Aufgabe sollen die folgenden Bemerkungen einen bescheidenen Beitrag liefern ([1]).

I.

Unter den Tempeln Pompeiis wird gemeiniglich der sog. dorische Tempel oder Hekatompedos als Beispiel einer giechischen

([1]) Die Ergebnisse der Abschnitte I und III habe ich bereits in meiner Bearbeitung von A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte, I⁵, Leipzig 1898, S. 94 und 126 f. kurz angedeutet.

Anlage in Gegensatz gestellt gegen alle übrigen Tempel als eine geschlossene Gruppe italischen Charakters, insofern letztere nicht an allen vier Seiten aufgetreppt, sondern auf einem Podium gelegen, nur an der Vorderseite durch Stufen zugänglich sind. Dass beim Vespasianstempel die Stufen seitlich angebracht sind und von hinten auf das Podium führen, mag als eine durch den beengten Raum entschuldigte Abweichung ausser Betracht bleiben; *quae solent esse in fronte ad latera sunt translata*, wie es bei Vitruv *4*, 8, 4 von verwandten Dingen heisst. Eine nähere Betrachtung ergibt indessen deutliche Unterschiede innerhalb der zweiten Gruppe; auch ist es falsch den Podiumtempel als eine ausschliesslich italische Tempelform zu betrachten.

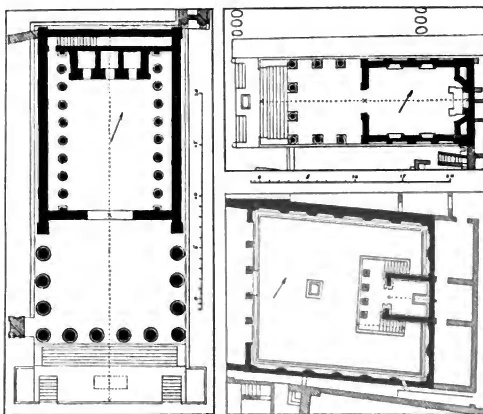


Fig. 1.

Tempel der capitolinischen Götter.

Tempel der Fortuna Augusta. Tempel Vespasians.

Da bei dem italischen Tempel nach Vitruvs Angabe (*4*, 7, 1) der Platz für die Cella oder die Cellen die gleiche Tiefe hatte wie die mit Säulen umgebene Vorhalle, so lag die Thür der Cella

(bzw. der mittleren Cella) genau in der Mitte der ganzen Anlage ([2]). Dies trifft vollkommen zu bei dem grossen Tempel der drei capitolinischen Götter auf dem Forum (Fig. 1 links) ([3]), falls man zu der Säulenhalle den ganzen Treppenbau hinzunimmt, wenn man also den vollständigen, über den Boden hervorragenden Bau als ein Ganzes fasst. Nicht ganz so einfach liegt die Sache bei dem schönen Tempel der Fortuna Augusta (Fig. 1 rechts oben). Hier stimmt die Entfernung von der Tiefe der Aedicula innerhalb der Apsis (ohne die Mauerdicke) bis zur Mitte der Thürschwelle genau überein mit dem Abstand des letzteren Punktes von dem unteren Beginn der breiten Haupttreppe; dabei bleibt aber einerseits die Altarterrasse mit den beiden Seitentreppen ausgeschlossen, andrerseits bleibt ausser Acht, dass die Apsis nach Schoenes und Maus Beobachtungen ([4]) ein späterer Anbau ist. Immerhin ist jene Halbierung der Hauptaxe durch die Thür so auffällig, dass man sie ungern dem Zufall zuschreiben möchte. Bei dem dritten Tempel dieser Gruppe, dem des Vespasian (Fig. 1 rechts unten), ist schon durch die schiefe Lage des Tempels zu der Rückmauer der Area eine genaue Bestimmung der Cellalänge schwierig; ausserdem ist hier, wie oben erwähnt, der Aufgang von der Front an die Nebenseiten verlegt. Somit passt das Schema des italischen Tempels nicht ganz auf diesen Grundriss; es mag der Hinweis genügen, das die grösste Länge der Cella (Südwand) einschliesslich der Mauerdicke, bis zur Mitte der Schwelle gerechnet, genau der Tiefe der Vorhalle sammt der Länge der Treppe entspricht.

Diese drei Tempel, die von der letzten samnitischen, aber schon von römischen Einflüssen durchsetzten Zeit bis nahe an den Untergang der Stadt reichen, zeigen somit alle den italischen Typus, wenn auch je nach den Umständen leicht abgewandelt. Vom Isis-

([2]) Vgl. Degering, Göttinger Nachrichten 1897 S. 145 f.

([3]) Die diesem Aufsatz beigegebenen Pläne pompeianischer Tempel sind, da die kleinen Pläne bei Overbeck und in anderen Handbüchern für meinen Zweck nicht ausreichten, sämmtlich dem Werke C. Weichardts, Pompeji vor der Zerstörung, Leipzig [1897], entnommen. Den neuentdeckten Tempel, der vermuthlich der ersten Gruppe angehört (*Not. degli scavi* 1899, S. 17 ff.) habe ich als zu arg zerstört bei Seite gelassen.

([4]) Schoene bei Nissen, Pompeian. Studien S. 179 f. Mau in diesen Mittheilungen 1896 S. 270.

tempel sehe ich ab, da hier fremde Rücksichten mitgespielt haben können (5); die Cellatiefe einschliesslich der hinteren Mauer entspricht übrigens ungefähr, nicht genau, der Tiefe der Vorhalle.

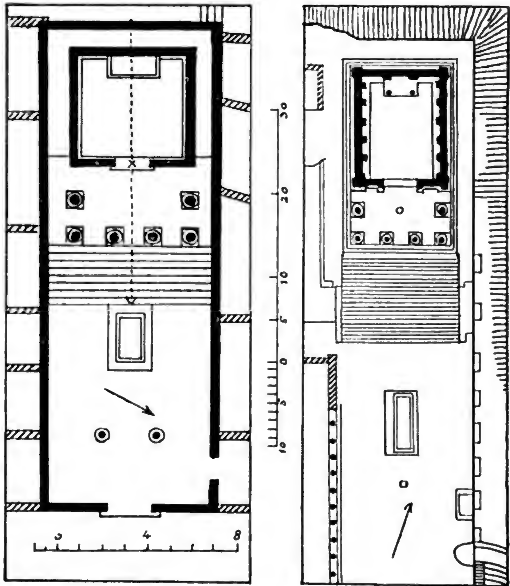


Fig. 2.

Tempel des Zeus Milichios. Ionischer Tempel in Pergamon.

(5) Die bekannten beiden herculanensischen Abbildungen alexandrinischer Tempel (Helbig n. 1111 f. *Ant. di Ercolano* II, 59 f.) zeigen Treppen in der ganzen Breite des Hofraums und keine Säulenstellung vor der Cella. Am (jetzt wieder verschütteten) Dromos des Sarapeion von Memphis stehen neben einander eine unaufgetreppte Cella ägyptischen Stiles, die den Apisstier beherbergte, und eine hellenistische Kapelle des Sarapis von geringer Tiefe, vorn mit zwei uncannelierten korinthischen Säulen zwischen zwei Anten sich öffnend gegen eine sechsstufige, in ganzer Breite vorgelagerte Treppe (Mariette, *Choix*

Eine besondere Stellung nimmt der Tempel des Zeus Milichios (Fig. 2 links) ein, der ja nach der bekannten Inschrift [6] wenigstens seiner Anlage nach sicher der samnitischen Zeit angehört. Es ist kein eigentlicher Podiumtempel, sondern der hinterste Theil der Area ist erhöht und mittelst einer Freitreppe in der ganzen Breite des Hofes zugänglich, auf dem erhöhten Boden aber liegt die Cella mit ihrer Vorhalle, an beiden Seiten und hinten durch einen schmalen Gang von etwa 1 Meter Breite von der Umfassungsmauer getrennt: ein deutliches Beispiel des *ambitus*, d. h. *circuitus aedificiorum, patens in latitudinem pedes duos et semissem* [7]. Auch hier zerfällt die ganze erhöhte Anlage einschliesslich der Treppe und des *ambitus* der Länge nach in zwei gleiche Theile, deren Scheide wiederum die Schwelle der Cellathür bildet. So weit entspricht also die Anlage italischem Brauch, daneben aber drängt sich die Analogie mit dem sog. ionischen Tempel (vermuthlich des Dionysos) in Pergamon [8] auf (Fig. 2 rechts). Am Ende der langen schmalen Theaterterrasse belegen, ist der Tempel ebenfalls durch eine vielstufige, die ganze Breite der Terrasse einnehmende Treppe zugänglich. Diese führt zu einer Plattform, auf der die Cella mit ihrer viersäuligen Vorhalle genau ebenso von einem verhältnismässig schmalen Gange (2,37 M.) umgeben liegt, der rechts von einer Stützmauer, hinten von der künstlich abgeschrofften Felswand, links über dem Abhange von einem Geländer umgeben war. Um die Analogie vollständig zu machen, ist hier wie dort der Altar nicht quer vor die Treppe, sondern der Länge nach in die Axe des Tempels gestellt; der Grund hierfür scheint beidemal, wenigstens zum Theil, in der Schmalheit des vorgelagerten Raumes zu liegen. Der *ambitus* ist bei beiden Tempeln wohl zunächst um des *stilicidium* willen angeordnet. In Pergamon kommt hinzu die Nachbarschaft

---

de monuments et de dessins découverts ou exécutés pendant le déblaiement du Sérapéum de Memphis, Paris 1856, Taf. 4).

(6) Zvetaieff, *Syll. inscr. Osc.* n. 62. — Hinsichtlich der Vorhalle habe ich die mit dem pergamenischen Tempel übereinstimmende Lösung von Mazois der künstlichen Anordnung Schweichardts vorgezogen.

(7) Festus *epit.* p. 5. Vgl. Nissen, Pomp. Stud. S. 567 f. 2 ½ oskische Fuss = 1,02 Meter.

(8) Alterthümer von Pergamon IV Taf. 25 ff. Fig. 2 ist von Tafel 45 entnommen.

des hohen und schroffen Felsabsturzes, an den sich der Tempel kaum mit der Rückseite, garnicht mit der Seitenwand unmittelbar anlehnen konnte, ohne die ganze prächtige Wirkung zu gefährden. In Pompeii besteht nicht der gleiche Zwang, da die Umfassungsmauer niedriger war als der Tempel, doch ist auch bei den übrigen Tempeln immer für eine seitlich freie Lage Sorge getragen worden. Die Lösung der ganzen Aufgabe bietet aber solche Aehnlichkeit mit dem wahrscheinlich älteren, in seiner ursprünglichen Gestalt der Königszeit angehörigen Tempel in Pergamon, dass man auf eine in hellenistischer Zeit verbreitete Art der Anlage zurückschliessen möchte (9).

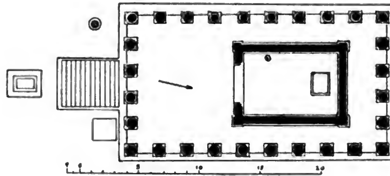


Fig. 3.
Tempel des Apollo.

Vollends erweist sich der Apollotempel (Fig. 3) als eine italischem Brauche fremde Anlage hellenistischen Stils. Innerhalb des von Säulenhallen umgebenen Hofes erhebt sich das Podium allerseits frei, ist also nicht, wie es bei den italischen Tempeln fester Brauch ist, mit seiner Rückseite an eine abschliessende Mauer gelehnt. Dem entsprechend ist der Tempel selbst auf dem Podium ein Peripteros, von allerdings sehr kurzer Form (6 zu 10 Säulen) (10).

(9) Darauf wird kein Gewicht zu legen sein, dass beim pergamenischen Tempel die Länge der Cella einschliesslich der Rückmauer genau mit der Tiefe der Vorhalle nebst dem oberen siebenstufigen, durch besondere Seitenwangen ausgezeichneten Abschnitt der Treppe übereinstimmt (vgl. a. a. O. Taf. 41).

(10) Hierin entspricht er dem Tempel der Athena Polias in Pergamon (Alterth. von Pergamon II, 12). 6 zu 11 Säulen in Termessos und Sagalassos, s. Niemann bei Lanckoroński, Städte Pamphyliens und Pisidiens II, Taf. 3. 24.

Vom Gewöhnlichen abweichend ist die Lage der Cella innerhalb des Pteroma, insofern der hintere Umgang, obschon breiter als die Seitengänge, doch nicht einmal ein Drittel der Tiefe des Vorplatzes vor der Cella einnimmt. Wollte man etwa als Grund dieses starken Zurücktretens der Cella den Wunsch annehmen, auch hier nach italischer Weise die Cellathür mit ihrer Schwelle in den Mittelpunkt des ganzen Peripteros zu verlegen, so widerspricht dem der Thatbestand. Zwar ist die Tiefe der Cella (einschliesslich der Rückwand) gleich der Tiefe der Vorhalle bis an den vorderen Rand des Podiums; misst man aber das Podium in seiner vollen Länge, so liegt die Hälfte anderthalb Meter hinter dem Mittelpunkt, zwei Meter hinter der Vorderkante der Thürschwelle. Wollte man endlich die schmale Treppe hinzurechnen, so würde man ebenso wenig dahin gelangen der Cellathür einen centralen Platz anzuweisen. Kurz die bei den anderen Tempeln der Thürschwelle zukommende Rolle, die in italischen Kultanschauungen begründet ist, trifft bei diesem Tempel so wenig zu wie bei dem dorischen Hekatompedos: er ist in seiner Anlage rein griechisch. Die ungewöhnlich grosse Vorhalle und deren Tiefenverhältnis zum hinteren Umgang findet ihre nächstliegende Analogie in dem alten mittleren Burgtempel *C* in Selinus ([11]), in beschränkterem Masse in dem Apollonion *G* der dortigen sog. Neapolis ([12]); wenn in beiden Tempeln innere Säulenstellungen innerhalb der Vorhalle hinzukommen, so liegt der Grund in den viel bedeutenderen Grössenverhältnissen und in dem schwereren dorischen Gebälk.

Dem griechischen Charakter des pompeianischen Apollotempels widerspricht auch nicht das Podium das ihn trägt. Dass dieses eine Eigenthümlichkeit des italischen Tempels sei, ist eine oft wiederkehrende, aber irrige Meinung. Vitruv erwähnt in seiner Besprechung des tuscanischen Tempels (*4*, 7) nichts davon, und auch sonst finde ich keine solche Angabe; vielmehr erweisen die neuerdings in grösserer Zahl bekannt werdenden etruskischen und mittelitalischen Tempelpläne ([13]) den Brauch als nichts weniger als regel-

([11]) Benndorf, Metopen von Selinunt Taf. 12. Aus dem classischen Süden Taf. E. Koldewey und Puchstein, Die griech. Tempel in Unteritalien und Sicilien, Berlin 1899, Taf. 12.

([12]) Benndorf Taf. 13. Aus dem class. Süden Taf. G. Koldewey u. Puchstein Taf. 17.

([13]) Degering (Anm. 2) S. 137 ff.

mässig. Dagegen unterscheidet Vitruv beim griechischen Tempel die beiden Fälle, *si circa aedem gradus futuri sunt* und *si circa aedem ex tribus lateribus podium faciendum erit* (*3*, 3, 4 f.). Koldewey hat in seinem Programm über Neandria ([14]) eine Anzahl von Beispielen peripterer Podiumtempel zusammengestellt. Sehen wir von dem hochalten Tempel in Neandria ab, den Dörpfeld dem Vernehmen nach ebenfalls für einen Peripteros hält, so bietet der von Koldewey durch Deutung der Reste erst wiedergewonnene Kolossaltempel in Tarsos (Fig. 4), der sog. Dönik-Tasch ([15]), ein zutreffen-

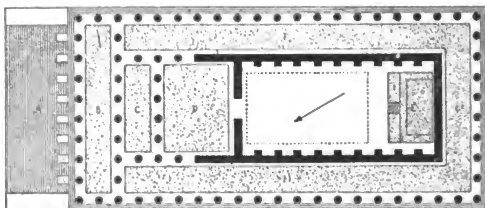


Fig. 4.
Tempel in Tarsos.

des Beispiel: ein etwa 6 Meter hohes Podium, auf dem die Cella eine ähnlich zurückgeschobene Lage hat wie die Cella des pompeianischen Tempels; vor der Cella eine weite Halle, durch mehrfache Säulenstellungen, die bei den mächtigen Grössenverhältnissen zum Tragen der Decke nothwendig waren. gegliedert; an der nördlichen Vorderseite die *gradus in fronte* in Gestalt einer in voller Breite vorgelagerten vielstufigen Treppe. Die Entstehungszeit des Tempels ist leider nicht genau bestimmbar; wenn Koldewey ihn für griechisch-römisch erklärt, so ist damit nur der Gegensatz gegen die Annahme althetitischen oder assyrischen Ursprungs bezeichnet.

Koldewey nimmt die gleiche Anlage auch für das Smintheion

([14]) Neandria, Berlin 1891, S. 31 f.

([15]) Aus der Anomia S 178 ff Daher ist Fig. 4 entlehnt. Zu dem seltsamen Erhaltungszustand vgl, den neuen Tempel in Pompeii (Anm. 3).

und das ephesische Artemision an (16). Leider ist Pullans Publication des Smintheion (17) so lückenhaft — es fehlt jede Wiedergabe des heutigen Zustandes — dass ein Urtheil schwierig ist, doch haben sich nach den Angaben des Textes nur an der südwestlichen Schmalseite Stufen gefunden, und für den Grundplan wird eine innere Säulenstellung (*προστυλία*) anstatt des tiefen Pronaos *in antis* als nicht unwahrscheinlich bezeichnet. Hierdurch erscheint Koldeweys Annahme eines bloss vorn aufgetreppten Podiumtempels wenigstens als möglich, und wenn Pullan die Vorderwand der Cella richtig angesetzt hat (was man nach den erhaltenen Grundmauern wohl annehmen darf), so erhalten wir wiederum das gleiche Verhältnis einer Vorhalle von etwa dreifacher Tiefe gegenüber dem Säulengang hinter der Cella. Pullans Aufrisse aber, mit dem ringsumlaufenden zehnstufigen Krepidoma, sind wohl geeignet die ungünstige Wirkung eines so grossen Stufenapparates vor Augen zu stellen und auch für das Artemision zu Ephesos, für das bekanntlich Philon (18) eine *κρηπῖδα δεκάβαθμον* bezeugt, Koldeweys Annahme einer blossen Fronttreppe wahrscheinlich zu machen. Ist dem aber so, so geht die Anlage eines bloss vorn aufgetreppten peripteren Podiumtempels bis ins vierte Jahrhundert zurück, in das nicht bloss das Artemision, sondern, nach der Angabe über Skopas Thätigkeit für das Smintheion (19), auch die Anlage dieses Tempels gehört (20).

Der Anlass zu dieser Abweichung vom althergebrachten griechischen Schema des Peripteros liegt auf der Hand: sie ist aus dem Bedürfnis hervorgegangen den Tempel höher über den umgeben-

(16) Auch für den prächtig erhaltenen Tempel in Aizanoi (Texier, *Asie Min.* I Taf. 23 ff. Le Bas, *Voyage archéol., Archit.* Taf. 18 ff.), von dem ich aber wegen seiner späten Entstehungszeit (A. Körte in der Festschrift für O. Benndorf, Wien 1898, S. 209 ff.) hier absehe.

(17) *Antiquities of Ionia* IV Taf. 26 ff.

(18) *De septem orbis spectaculis* c.6 (nach Erwähnung der Fundamente) *πρῶτον μὲν ἔξωθεν ἐβάλετο κρηπῖδα δεκάβαθμον διεγείρων πρὸς βάσιν μετεωροφανές* (? *μετεωροφανῆ* ?) *καὶ περὶ*... Leider bricht das erhaltene Fragment mit diesen Worten ab, die nach Koldeweys scharfsinniger Vermuthung zu den anderen, den vermuthlichen Podiumseiten des Tempels (*περί*) überleiteten.

(19) Strabon *13* p. 604.

(20) Die Anlage, denn die Ausführung ist nach Pullan nicht gleichmässig und zeugt für verschiedene Bauzeiten.

den Grund hinauszuheben. Hätte man z. B. in Pergamon den ionischen Tempel (Fig. 2) am Ende der schmalen, 250 M. langen Terrasse nur auf die üblichen drei Stufen gestellt, so wäre er ohne Wirkung geblieben, während jetzt die Erhebung über die Terrasse um $4\frac{1}{2}$ Meter ihn als den beherschenden Zielpunkt des langen Prospects erscheinen lässt. Die hohe breite Flucht der Stufen, in richtigem Verhältnis zu den Massen des Tempels darüber, vollends wenn man sie sich mit Menschen angefüllt denkt, wirkt ebenso wie die breite Treppe am grossen Altar zu Pergamon (21). Aehnlich steht es mit den nach allen Seiten frei liegenden Kolossaltempeln, wie sie von Alters her in Kleinasien beliebt waren. Eine allseitige vielstufige Anlage des Krepidoma nahm zu viel Raum in Anspruch und war schwerfällig in der Wirkung. Auch war der Weg längst gewiesen. Eine bescheidene Hervorhebung der Frontstufen bietet schon der archaische Tempel *C* in Selinunt (11), an dem vorne neun, an den anderen drei Seiten nur vier Stufen angeordnet sind. Der etwa ein Jahrhundert jüngere sog. Cerestempel in Paestum (22), der ebenfalls eine weite Halle vor der Cella hat, zeigt die üblichen drei Stufen nur in seiner vorderen Hälfte, während die hintere des Krepidoma ganz entbehrt. Am etwa gleichzeitigen Hekatompedos in Pompeii (23) treten, wohl nur infolge von Terrainverschiedenheiten des umgebenden Platzes, geringere Unregelmässigkeiten des Krepidoma auf, hier mit einer besonderen schmaleren Treppe in der Mitte der Front, nach Art der Rampenzugänge peloponnesischer Tempel, verbunden. Jedoch sind die beiden letzten Beispiele unsicher, da die neueste Aufnahme Koldeweys die Stufenreihen bei dem Paestaner Tempel als allseitig herumgehend gibt, so dass die scheinbare Unregelmässigkeit nur Folge von Zerstörung wäre, bei dem Hekatompedos in Pompeii aber die ursprünglichen Verhältnisse sich nicht mehr feststellen

(21) Vgl. die Ansichten Alt. von Pergamon IV Taf. 26. 43. 46.

(22) Durm, Baukunst der Griechen [2] S. 305. Koldewey und Puchstein (Anm. 11) Taf. 3, Text S. 19.

(23) Am besten *Mon. ined. dei Lincei* I, zu S. 199, jetzt bei Koldewey und Puchstein Taf. 5, Text S. 45 f. Zur schmalen Fronttreppe in Verbindung mit dem gewöhnlichen Krepidoma vgl. den alten Apollontempel in Syrakus, den Tempel zu Egesta, den Heratempel E in Selinunt (Aus dem class. Süden Taf. D und G. Koldewey und Puchstein Taf. 7. 19. 18).

lassen. Auf alle Fälle lassen sich auf Grund des alten selinuntischen Tempels gewisse Ansätze jener Bildung bis in die Anfänge griechischen Tempelbaues zurückverfolgen. In hellenistischer Zeit ward aber die Anlage des Podiumtempels mit vorderer Freitreppe von den grossen Peripteroi auch auf kleinere prostyle Tempel übertragen. Dafür legen die Wandgemälde Pompeiis deutliches Zeugnis ab. Das Bild, das Iasons Erscheinen vor Pelias darstellt ([24]), dasjenige der *casa del citarista* mit Iphigenia die zu Thoas und den Gefangenen herabsteigt ([25]), das ähnliche aus dem Hause des L. Caecilius Iucundus ([26]) mögen als Belege dienen; es sind lauter Bilder die mit voller Sicherheit auf hellenistische Vorbilder zurückgehen und uns die besprochene Tempelform als Lieblingsform dieser Zeit vorführen. Von hier fand sie auch Eingang in die hellenisierende Architektur Roms ([27]).

Ich kehre zum Apollotempel in Pompeii zurück. Der Altar vor der Treppe hat dieselbe Axenstellung zum Tempel wie der des Zeus Milichios (Fig. 2). Da aber, abweichend von letzterem, beim Apollotempel kein Zwang wegen Enge des Hofraums in Betracht kommen kann, so muss ein anderer Grund zu jener Stellung des Altars geführt haben. Nun ist der Apollotempel gegen Süden orientiert, ebenso wie der ionische Tempel in Pergamon, bei dem sich die gleiche Richtung des Altars wiederholt (Fig. 2). Es liegt nahe für beide Fälle den gleichen Grund vorauszusetzen. Beim pergamenischen Altar ist die breitere westliche Stufe deutlich als Standplatz des Opferers bezeichnet, der also beim Opfer gegen Osten schaute, dem herschenden, wenn auch nicht allein giltigen griechischen Brauch entsprechend ([28]). Vermuthlich gilt dies auch für den

([24]) Am besten bei Winter, Eine attische Lekythos des Berliner Museums, Berlin 1895, S. 12. Winter scheint mir allerdings das Originalbild viel zu hoch hinaufzurücken; es ist gewiss erst hellenistisch.

([25]) *Mon. ined. dell' Inst.* VIII, 22.

([26]) Arch. Zeitung 1875 Taf. 13.

([27]) Das älteste bekannte Beispiel bietet der 191 vollendete palatinische Tempel der Magna Mater (Hülsen in diesen Mittheil. 1895 S. 3 ff.). Ebenso war allem Anschein nach Metellus' Juppitertempel, bekanntlich ein Werk des Hermodoros von Kypros, ein peripterer Podiumtempel, vgl. Vitr. *3*, 2, 5 und den Grundriss des späteren Umbaus bei Jordan, *Forma urbis Romae* Taf. 5.

([28]) Vitr. *4*, 8 (9) *arae spectent ad orientem*, vgl. Reisch bei Pauly-Wissowa I, 1655 f.

Altar des Apollotempels. Allerdings verlangt Vitruv ([29]) auch für den italischen Altar die gleiche Orientierung, im Zusammenhang mit der von ihm als normal geforderten Orientierung des Tempels gegen Westen; so gilt es denn auch für die Tempel der Fortuna Augusta und des Vespasian (Fig. 1). Aber diese Richtung des Tempels ist ja keineswegs die Regel; bei dem gegen Süden sich öffnenden Tempel der drei Götter auf dem Forum (ebenda) ist nach der Gestalt der Plattform doch wohl anzunehmen, dass der Altar dem Tempel quer vorgelagert war. Dann würde er also als eine samnitisch-römische Anlage in einem Gegensatz stehen zu dem Altar des gleich orientierten griechischen Apollotempels ([30]).

Hellenistischem Brauch entspricht auch die Umfassung der Area des Apollotempels mit einer ursprünglich z w e i s t ö c k i g e n S ä u l e n h a l l e. Die Erfindung einer solchen *porticus pensilis*, der die zweistöckigen Säulenstellungen im Innern der Tempelcellen vorgearbeitet hatte, wird Sostratos von Knidos zugeschrieben, dem Erbauer des Pharos von Alexandrien zur Zeit des Ptolemaios Soter ([31]). So begegnen uns denn *περίπατοι διπλοῖ* auf drei Seiten des für Ptolemaios IV erbauten Nilschiffes ([32]). Ein treffliches Beispiel eines so eingefassten Tempelhofes bietet das unter Eumenes II neu hergerichtete Temenos der Athena Polias in Pergamon ([33]); ohne Beziehung auf einen Tempel ist die doppelstöckige Stoa Attalos' II in Athen ([34]). In Rom lässt sich ein von Hallen umrahmter Tempelhof wohl zuerst in den von Hermodoros von Kypros ausgeführten Anlagen des Metellus (nach 146) nachweisen ([35]); bald darauf (138) umgab P. Scipio Nasica auch den capitolinischen Tempel

([29]) Vitr. *4*, 5, 1. Vgl. Nissen, Templum, S. 169 f.

([30]) Eine gewisse Analogie bietet der Apollotempel zu Bassai. Während der ganze Tempel nach Norden orientiert ist und der Altar sicherlich vor der Nordfronte stand, öffnet sich der Theil des Inneren der das Bild enthielt mit einer besonderen Thür gegen Osten, und ohne Zweifel schaute der Gott ebendahin. Vgl. Arch. Zeitung 1876 S. 161 f.

([31]) Plin. *36*, 83.

([32]) Athenaeus 5 p. 204 F mit Unterscheidung des *κατάγειος* und des *ὑπερῷος περίπατος*. Zum Gebrauch von *διπλοῦς* vgl. Lysias *1*, 9.

([33]) Alterth. von Pergamon II Taf. 21 ff.

([34]) Adler, die Stoa des Königs Attalos II in Athen, Berlin 1875, mit den epikritischen Bemerkungen von Bohn in der Zeitschrift für Bauwesen 1882.

([35]) Velleius *1*, 11. Vitr. *3*, 2, 5.

mit diesem hellenistischen Schmuck ([36]). Ob diese beiden römischen Säulenhallen zweistöckig waren, wissen wir freilich nicht; waren sie einstöckig, wie die Hallen um den Hof des Isistempels in Pompeii, so bietet unser Apollotempel das älteste Beispiel auf italischem Boden für eine *porticus pensilis*. Uebrigens findet auch die von Vitruv 1, 2, 6 getadelte Verbindung ionischer Säulen und Epistylien mit dorischem Triglyphon, wie sie in der unteren Halle des pompeianischen Tempelhofs bestand — bekanntlich sind erst in der letzten Zeit Pompeiis die Kapitelle in korinthische, des Triglyphon in einen ionischen Fries verwandelt und die obere Halle anscheinend getilgt worden —, in dem oberen Stockwerk jener pergamenischen Ringhalle ein etwas älteres Vorbild.



Fig. 5.
Von der Vorhalle des *Forum triangulare*

Endlich noch ein Wort über die Gestaltung des ionischen Kapitells. In der Tuffperiode herscht in Pompeii fast ausschliesslich die Form des ionischen Kapitells mit vier gleichen Seiten, ohne Polster, die Voluten diagonal gestellt ([37]); so im Apollotempel, in der Vorhalle des Forum triangulare (Fig. 5), in den Häusern des

([36]) Velleius 2, 1.

([37]) Overbeck-Mau Pompeji [4] S. 517. Durm, Baukunst der Griechen [2] S. 252 Fig. 174. Mazois III, 13. 19 f.

Fauns, des Pansa, des M. Epidius Rufus, der *capitelli figurati* u. s. w. Die Unbequemlichkeiten, die das nach je zwei Seiten verschieden gestaltete normal-ionische Kapitell der Verwendung bot und die ja schon zur besonderen Gestaltung des Eckkapitells geführt hatten, haben, offenbar unter Einwirkung des korinthischen Kapitells mit seinen hochgeschwungenen Diagonalvoluten, die entsprechende Umbildung des ionischen Kapitells herbeigeführt ([38]). Sie ist freilich so wenig organisch empfunden wie das ganze ionische, aus fremden Elementen gebildete Kapitell, empfahl sich aber durch ihre Brauchbarkeit für alle Fälle. Ihr Grundgedanke tritt bereits in der alterthümlichen Säule vom Heiligthum der Artemis Limnatis ([39]) zu Tage, ähnlich in den Kapitellen der Dreiviertelsäulen in der Cella des Apollontempels zu Bassai ([40]), sowie an den Halbsäulen des Propylon der grossartigen Villa in Palatitza in Makedonien, die anscheinend sehr guter, jedenfalls vorhellenistischer Zeit angehört ([41]). Aber hier handelt es sich überall nur um lauter rechtwinklig zu einander gestellte flache oder nur ganz schwach eingebogene Volutenseiten, die keinen Einfluss auf einander ausüben, nicht um das Herausdrängen je zweier, sich vereinigender Voluten in diagonaler Richtung, wie beim Eckkapitell. Letztere Form ist besonders aus Sicilien und Süditalien belegt ([42]). Kekulé gibt ein thönernes Halbsäulenkapitell aus Kentoripa ([43]), andere Beispiele werden aus Akragas and Solunt angeführt ([44]); dazu die pompeia-

([38]) Semper, Stil II, 441. In dieser Form die Grundform des ionischen Kapitells zu erblicken ist unmöglich, da sich dann die Polsterform nicht erklären liesse; auch widerspricht die nachweisliche Entwickelung des ionischen Kapitells (Puchstein, das ionische Capitell, Berlin 1887).

([39]) Semper, Stil II, 440.

([40]) Puchstein S. 30. Durm S. 271. Die Einzelbildung des nur in Bruchstücken erhaltenen Kapitells steht freilich nicht fest (vgl. Stackelberg, Apollotempel Taf. 3. *Anc. Marbles in the Brit. Museum* IV Taf. 25, 3. Cockerell, *Tempels of Aegina and Bassae, Bassae* Taf. 13 f.). Die Strassburger Bibliothek bewahrt in den Skizzenbüchern Hallers von Hallerstein noch unbenutztes Material für diese Frage.

([41]) Heuzey und Daumet, *Mission archéol. de Macédoine* Taf. 10 ff. S. 197.

([42]) Durm S. 252.

([43]) Terracotten von Sicilien S. 46 Fig. 98 f.

([44]) Vom sog. Grabe Therons bei Akragas: Serradifalco, *Antich. d. Sicilia* III Taf. 31. Newton, *Halicarnassus* Taf. 31, 4. Die Form des Kapitells, das aufrecht stehende Eichenblatt neben der Volute (vgl. Kapitelle aus Solunt

nischen Kapitelle. Aber es wäre ein Irrthum, deshalb die Kapitellform auf den Westen beschränkt oder auch nur hier entstanden zu denken. Mindestens ganz nahe verwandt sind die Kapitelle zweier Halbsäulen einer Grabfaçade im lykischen Antiphellos, von denen leider nur die Vorderansicht abgebildet ist (45); sie mögen etwa dem vierten Jahrhundert angehören. Genauer übereinstimmend mit den pompeianischen Kapitellen, und zugleich sicher datierbar, ist ein Antenkapitell (Fig. 6) vom Obergeschoss des Propylon das zum



Fig. 6.
Kapitell aus Pergamon.

Temenos der Athena Polias in Pergamon führte (46). Da für eine Ante das normale Kapitell keine Schwierigkeit bietet, ja bei dem verschiedenen Werthe der Front und der Seiten fast natürlicher zu sein scheint, so weist dies Antenkapitell ohne Frage auf den Gebrauch der gleichen Bildung für Säulenkapitelle hin, wenn sich auch kein Beispiel erhalten hat. Dass aber das Diagonalkapitell

---

in Palermo bei Durm S. 252), und die Verbindung mit einem vollständigen dorischen Gebälk lassen das Grab als ziemlich spät erscheinen; daher ich den Einfall Schubrings (histor. Topographie von Akragas, Leipzig 1870 S. 71), das seltsame Gebäude möge ein Kenotaphion des 337 verstorbenen Timoleon sein, für verfehlt halte.

(45) Texier, *Asie Mineure* III Taf. 198. Durm [2] S. 235. Puchstein S. 35 Fig. 26.

(46) Alterth. von Pergamon II Taf. 23. 30.

grade im Osten heimisch war, beweist sein zähes Nachleben in späten Denkmälern Syriens ([47]).

Indessen ist auch der Osten nicht die Heimat des Diagonalkapitells, vielmehr tritt es schon früher, und zwar wiederum als Halbsäulenkapitell, am Proskenion des Theaters im epidaurischen Asklepiosheiligthum auf ([48]). Der Erbauer dieses Mustertheaters, der jüngere Polyklet, stellt sich uns — falls nicht einige seiner Neuerungen auf Rechnung des Skopas kommen sollten, dessen tegeatischen Athenatempel wir leider in seinen architektonischen Einzelheiten noch so wenig kennen — als einen der bedeutendsten Neuerer in der Architektur des vierten Jahrhunderts dar. Aus seiner, mit unglaublich vollendeter Technik ausgeführten Thymele (Tholos) stammt das älteste uns erhaltene korinthische Kapitell des kanonischen, von der ganzen späteren Architektur nur leise umgebildeten Typus ([49]). An der Sima desselben Rundbaues erscheint, ebenso wie in etwas einfacherer Form am Tempel zu Tegea ([50]), ein horizontal sich hinschlängelndes plastisches Rankenwerk zwischen den Löwenköpfen ([51]), wo im fünften Jahrhundert eine Reihe nur gemalter, senkrecht emporstrebender Anthemien üblich war ([52]). Freilich zeigte die Thymele — wiederum im Einklang mit Skopas' Tempel, der auch die gleiche Verbindung einer äusseren dorischen

([47]) Durm, Baukunst der Etrusker und Römer S. 246 (Nebi Seffa). 248 (Siegestempel in Suleim). Undeutlich ist das Beispiel bei De Vogüé und Waddington, *Syrie centrale, Archit.* Taf. 93 (Grab in Dana).

([48]) Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure* I, Athen 1891, Taf. 3. 7.

([49]) Cavvadias Taf. 10. Durm I², 287, Fig. 204. Das Kapitell, unvollendet, vielleicht nur ein Modell, ist von sehr lebensvoller Ausführung. Davon abhängig ist schon das korinthische Kapitell vom Philippeion in Olympia (Olympia II Taf. 81. Laloux und Monceaux, *Restauration d'Olympie* S. 111, Bötticher, Olympia² S. 361, Fig. 76). Poetischer empfunden freilich, aber viel individueller ist das Kapitell des Lysikratesdenkmals in Athen.

([50]) Athen. Mittheil. 1883 Taf. 13.

([51]) Cavvadias Taf. 5, 1. 10. Fenger, Dorische Polychromie Taf. 6, 11. Diese lebendigere Verzierung der Sima ist seitdem vielfach angenommen (z. B. Messene, Le Bas, *Voy. archéol. Archit.* Taf. 5). Die alte Weise tritt noch in Hermogenes' Tempel zu Teos auf (*Antiq. of Ionia* IV, 25), etwas modificiert an Pytheos' Athenatempel in Priene (ebenda Taf. 9. 18. Rayet und Thomas, *Milet* Taf. 13, eine Verbindung beider Ornamentweisen am Smintheion (*Antiq. of Ionia* IV, 29).

([52]) S. die Zusammenstellung bei Fenger Taf. 6.

Peristasis mit einer inneren korinthischen Säulenstellung aufwies ([53]) — einen Rückgang in dem leblosen gradlinigen Umriss des Echinos am dorischen Kapitell, der so deutlich das beginnende Eintrocknen dieses vornehmen Baustils verkündet ([54]). Andrerseits eröffnet der leicht geschwungene Umriss des ionischen Frieses an den Seiteneingängen des polykletischen Theaters ([55]) für dieses Bauglied eine neue Entwickelung. Also überall ein neuer, für den ionischen und korinthischen Stil nach reicherer Durchbildung strebender Sinn. Bei dieser Bedeutung der polykletischen Bauten für die Entwickelung der Einzelformen scheint mir die Annahme nicht allzu gewagt, dass wir den Erfinder des Diagonalkapitells — Skopas' etwanige Ansprüche immer vorbehalten ([56]) — in dem jüngeren Polyklet erkennen dürfen, dessen Namen somit denen eines Mnesikles (Propyläen in Athen) und Philokles (Erechtheion) an die Seite träte. Auffallend bleibt es dabei nur, dass im eigentlichen Hellas, auch in Olympia, meines Wissens bisher keine Nachwirkungèn dieser Neuerung an den Tag getreten sind.

Für Pompeii ist dies Kapitell auf die ganz von hellenistischen Einflüssen beherschte Tuffperiode beschränkt; im römischen Pompeii tritt das normale ionische Kapitell in seiner späten schwunglosen Bildung an dessen Stelle. So begegnet es uns schon in der Cella des capitolinischen Tempels auf dem Forum, hier dadurch besonders gerechtfertigt, dass die Säulen wegen ihrer Stellung nahe vor der Wand keine gleichmässige Entwicklung nach allen vier Seiten ver-

([53]) Athen. Mittheil. a. a. O.

([54]) Cavvadias Taf. 5, 1. Andere Beispiele in Messene am Stadion (*Expéd. de Morée* I Taf. 27 f.), am Heräon von Olympia (Olympia I Taf. 21 f. Laloux und Monceaux S. 103. Bötticher Olympia² S. 198, Fig. 42) und oft.

([55]) Cavvadias Taf. 3, 1.

([56]) Der jüngere Polyklet nimmt innerhalb der einförmigen polykletischen Schule durch seine zahlreichen Götterbilder und durch Verwendung des Marmors neben dem Erz ein Ausnahmsstellung ein, für die wir am einfachsten eine Erklärung finden, wenn wir ihn uns von dem aus gleicher Schule hervorgegangenen, früh im Peloponnes thätigen Skopas beeinflusst denken. Denn Skopas' Thätigkeit in Tegea für älter zu halten, daran macht mich Kleins Herabdatierung (Praxiteles S. 321) nicht irre; es ist mir schier unverständlich, wie die tegeatischen Skulpturreste gleichzeitig mit dem Mausoleion oder gar später sein sollen!

langen (57). In der Hauptstadt scheint das Diagonalkapitell keinen Fuss gefasst zu haben, wenigstens ist mir nur ein spätes und schlechtes Beispiel aus Rom, der Saturntempel über dem Forum, bekannt (58). Dagegen erlebt es eine Art trauriger Fortdauer im oberen Theil des für uns erst seit dem Untergang Pompeiis nachweisbaren Compositakapitells (59). Wo mag aber wohl der romanische Architekt des Münsters zu Essen (um 1000 n. Chr.) das Vorbild zum Kapitell einer Ziersäule gefunden haben, das aus vier platten Vorderseiten mit Eierstab je zwischen den Voluten gebildet ist (60)? Die Renaissance, die ja überhaupt den ionischen Stil nicht eben liebt, scheint das Diagonalkapitell, obschon Palladio es kennt, doch nur wenig anzuwenden (61). Dagegen verwendet es die französische Architektur des Rococo; ein hübsches Beispiel bieten die Eingangshallen des früher bischöflichen Schlosses der Rohan in Strassburg (jetzt städtischen Museums), das in den dreissiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts nach den Plänen von Robert de Cotte gebaut ward (62). Ebenso tritt es an der 1785 begonnenen Deutschhauskirche in Nürnberg auf (63). So findet sich das Diagonalkapitell gelegentlich auch heute noch verwendet (64). —

Anhangsweise eine Frage betreffend die Alae des pompeianischen Hauses. Nissen (65) hat den Plan des italischen Hauses mit dem des altsächsischen Hauses, wie es noch heutzutage in einem

(57) Mazois III, 35. Weichardt, Pompeii S. 70.

(58) Desgodetz, *Les édifices ant. de Rome* S. 123. 125. Die Formen sind hier äussert plump und willkürlich.

(59) Sehr deutlich an einem Capitell des lateranischen Museums, Springer, Handbuch d. Kunstgeschichte I5 S. 278 Fig. 490.

(60) Dehio und v. Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes Taf. 303, 13.

(61) Z. B. in Michelangelos capitolinischem Conservatorenpalast, sodann im siebzehnten Jahrhundert in der oberen Halle der Universität zu Genua und unten im Treppenhause des Klosters von S. Giorgio Maggiore in Venedig (Palast-Architektur Italiens: Reichardt, Genua Taf. 18. 19. Raschdorf, Venedig Taf. 85. 88).

(62) Strassburg und seine Bauten, Strassb. 1894, S. 328.

(63) Rée, Nürnberg, Leipzig und Berlin 1900, S. 205, Fig. 162.

(64) Z. B. in zwei ehemaligen Friedensgerichten in Strassburg, in der Kuhnengasse (gebaut 1868) und in der Schiffleutgasse (gebaut 1869).

(65) Pompeian. Studien S. 612 f.

bedeutenden Theile Norddeutschlands üblich ist, zusammengestellt und darauf hingewiesen, dass die Alae sich in den Erweiterungen der « Fleet » gegenüber der « Diele » wiederfinden. Ohne mich auf die Frage einzulassen, wie sich das altsächsische Haus zu anderen Formen des alten deutschen Hauses verhält und ob ein directer Zusammenhang zwischen ihm und dem altitalischen Bauernhause bestanden haben kann, glaube ich doch, dass die Aehnlichkeit beider Anlagen augenfällig genug ist um eine Dunkelheit der einen aus der

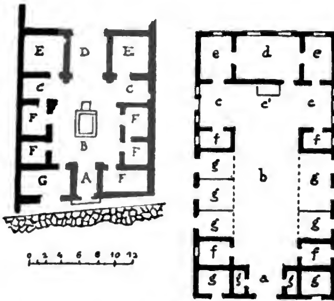


Fig. 7.
Casa del chirurgo. Sächsisches Bauernhaus.

anderen zu erklären. Figur 7 stellt die sog. *casa del chirurgo*, den reinsten Typus des alten samnitischen Kalksteinhauses, in ihrem ursprünglichen Zustand, ohne die späteren Anbauten, mit derjenigen Form des altsächsischen Bauernhauses zusammen, welche in meiner holsteinischen Heimat am gewöhnlichsten ist ([66]). Durch die *fauces A* oder das Thor *a* betritt man den Hauptraum, das *atrium B* oder die Diele *b*, neben der sich die *cubicula FF* und der Laden *G* oder die Kammern *ff* und die Ställe *gg* hinziehen. Im Hintergrunde erweitert sich das Atrium durch die *alae CC*, die Diele zur Fleet *c-c*, in der noch oft der Heerd *c'* seinen alten Platz ein-

([66]) Die *casa del chirurgo* nach Overbeck-Mau, Pompeji [4] S. 297, das altsächsische Haus nach R. Henning, das altdeutsche Haus (Quellen u. Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker, Band XLVII), Strassburg 1882, S. 31.

nimmt; dahinter liegen das *tablinum D*, umgeben von zwei *triclinia* oder ähnlichen Zimmern *EE*, andrerseits die Wohnstube oder der Pesel *d*, umgeben von zwei Kammern *ee*. Hinter dem Hause liegt hier wie dort ein Garten. Bei dieser fast vollständigen Uebereinstimmung der Eintheilung ist es beachtenswerth, dass die Seitenräume der Fleet *cc* mit Thür und Fenstern sich nach beiden Seiten öffnen und ihre Bedeutung eben in der dadurch erzielten Beleuchtung und Zugänglichkeit der Fleet haben. Sollte nicht dieses auch der ursprüngliche Zweck der italischen *alae* gewesen sein, so lange das Bauernhaus allein stand und als *atrium testudinatum*, ebenso wie das von einem mächtigen Strohdach bedeckte altsächsische Bauernhaus, auf seitliche Beleuchtung durch Thüren angewiesen war? Die Verwandlung in ein *atrium displuviatum* oder *Tuscanicum* mit Oberlicht ward nöthig, sobald das bisher einzelstehende Haus in der Stadt sich rechts und links unmittelbar an Nachbarhäuser anschloss. Die *alae* verloren nunmehr ihre Bedeutung sowohl als lichtspendende Räume wie als *postica*, für welch letztere man andere Auswege in Nebenstrassen suchen musste; sie wurden aber bei dem conservativen Zuge der älteren Zeiten als überkommene Räume beibehalten und, da sie keinen baulichen Zweck mehr erfüllten, zur Aufstellung von Schränken ([67]), in vornehmen Häusern zur Unterbringung der *imagines cum suis ornamentis* ([68]) benutzt. Ausnahmsweise wurden auch wohl die *alae* von ihrem hergebrachten Platz am Ende des *atrium* in die Mitte der Seitenwände verlegt; so im *atrium tetrastylum* des Hauses des Fauns ([69]). Weiterhin wurden sie gelegentlich stattlich erweitert, durch Säulen der Architektur des *atrium Corinthium* angeglichen, und demnächst als häusliches Heiligthum eingerichtet; so in dem ebenfalls der Tuffperiode agehörigen Hause des M. Epidius Sabinus ([70]). Sehr begreiflich ist es, wenn schliesslich auf die zwecklos gewordenen *alae* gänzlich verzichtet ward, wie das ja in vielen Häusern Pompeiis der Fall ist ([71]).

(Fortsetzung folgt.) AD. MICHAELIS.

([67]) Beispiele: Mau bei Pauly-Wissowa I, 1224.

([68]) Vitr. *6*, 3 (4), 6.

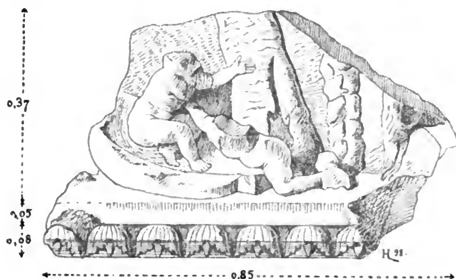
([69]) Overbeck-Mau [4] S. 347.

([70]) Overbeck-Mau [4] S. 297 ff.

([71]) Als Beispiel kann das Haus des Epidius Sabinus dienen, Overbeck-Mau [4], Plan. no. 117.

EIN FRIESRELIEF DES TABULARIUMS.

In den Räumen des Tabulariums über dem römischen Forum sah ich Ende 1897 das Fragment eines Friesreliefs, das sowohl durch seine Darstellung wie seine architektonische Form Interesse zu erwecken geeignet ist. Die Mitteilung des wichtigen Stückes, das bisher meines Wissens eine Publication oder Beschreibung nicht erfahren hat (1), wird daher manchem nicht unwillkommen sein.



Das Bruchstück, dessen Hauptmasse in die beistehende Abbildung eingesetzt sind, besteht aus Fries sowie oberster Architrav-

(1) Auch über Fundort und- zeit habe ich nichts ermitteln können: das *Bullettino comunale di Roma* von 1876-1898 wie auch die letzten Bände der *Notizie degli scavi* gaben darüber keinen Aufschluss. Weit zurück kann die Auffindung nicht liegen, da weder Brizio (1876) noch Robert (1878) bei ihrer Besprechung der esquilinischen Wandgemälde von unserm in denselben Mythenkreis fallenden Friese Kenntnis hatten.

fascie und ist unten glatt abgeschnitten: die folgenden Streifen des Architravs bildeten also ein besonderes Stück für sich. Die Dicke des Reliefgrundes am Fries ist ca. 0,12 m, die Gesamtdicke des Blockes 0,26. Das Material ist weisser Marmor.

Die Darstellung zeigt zwei lebhaft bewegte, einander zugewandte Knaben, den einen in, den andern auf dem Rande einer ziemlich stark bestossenen muldenartigen Wanne, welche — bis auf die eigentümlich ausgeschnittene Gestalt des einen Endes — sehr der ovalen Larnax gleicht, in welcher auf dem pergamenischen Telephosfries Auge dem Meere preisgegeben werden soll (1), weniger dem geflochtenen Rohrkästchen, in welchem auf dem esquilinischen Wandgemälde Romulus und Remus ausgesetzt werden (2). Der links sitzende Knabe erhebt, weit vorgebeugt, die Arme — nur der l. ist erhalten — anscheinend nach einer rechts befindlichen Person. Der Kopf ist stark abgesplittert, r. Oberschenkel und Hüfte bestossen. Sein kleiner Gefährte liegt soweit vornüber, dass er mit dem verlorenen l. Arm eine Stütze gesucht haben muss: vielleicht fasste er die R. des andern. Die r. Hand greift hinter dessen Rücken. Kopf und der obere Teil des Rückens fehlen, auch der l. Schenkel hat gelitten. Im Hintergrund erhebt sich ein Baum mit gespaltener Rinde, daneben eine Felspartie. Am Ende des Baumes nahe dem l. Fuss des liegenden Knaben wird der l. Fuss eines stehenden Mannes sichtbar, zum Teil verdeckt durch eine halbzerstörte, undeutliche Masse, die sich nicht wohl anders erklären lässt denn als Rest des r. Fusses, den der Stehende über den andern setzte. An der l. Seite mag der Mann ein Fell getragen haben, dessen zottiges, bis auf den Boden herabhängendes Ende, wenn wir uns nicht täuschen, erhalten ist. Haltung und Kostüm dieser so stark zerstörten Figur sind wohl ähnlich zu denken wie bei dem Faustulus der Mosaik Colonna, Röm. Mitth. I Taf. 1. Die Partie am untern Ende des Baumes hat eine rauhe Oberfläche, begreiflich, da sie einst von dem jetzt weggebrochenen Körper verdeckt war.

(1) Jahrbuch des Instituts II p. 244 (B).

(2) Helbig Führer II² p. 257 ff.; *Guida del Museo nazionale Romano* p. 91 ff.; Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino* (Roma 1876) p. 9-24, tav. 2; *Annali dell' inst.* 1878 p. 234 ff. (Robert); *Mon. dell' Inst.* X tav. 60. 60ᵃ. Photographieen: Moscioni (Rom) n. 6172 und o. N.

Die einstige Höhe des speziellen Reliefteiles war, wie ersichtlich, bedeutend grösser als das Vorhandene; sie kann etwa das Doppelte betragen haben, M. 0,60-70. Die Arbeit ist fein und erlaubt den Fries der ersten Kaiserzeit, vielleicht noch der augusteischen Periode zuzuweisen.

Die Deutung der Scene begegnet keinen erheblichen Schwierigkeiten. Soviel wird sofort klar geworden sein, dass wir das in der Wanne ausgesetzte Zwillingspaar der römischen Stammessage, Romulus und Remus, vor uns haben. Wie aber ist die Situation des genaueren aufzufassen? Ist der fellbekleidete Mann rechts ein Diener, der, vielleicht im Verein mit verlorengegangenen Genossen, die Kinder auf Befehl des Amulius ausgesetzt hat und sie nun nachdenklich, mitleidig betrachtet? Eine derartige sentimentale Auffassung würde für eine solche Handlung wenig passen. Dazu vermisst man unter der Wanne jede Andeutung von Wasser, das nicht fehlen durfte, da das Gefäss entweder im Tiber selbst oder in dem ausgetretenen, seichten Uferwasser niedergesetzt wurde. Wir hätten demnach vielmehr das Auffinden der Zwillinge durch einen Hirten zu erkennen, der in erstaunte Betrachtung der hülflosen Kleinen versunken steht. Hierfür spricht auch die Haltung der Knaben, die, worauf mich Petersen aufmerksam macht, in wohlberechneter Weise verschieden charakterisiert sind, ähnlich wie der schlangenwürgende Herakles und sein furchtsamer Halbbruder Iphikles auf Vasenbildern, z. B. der r. f. Hydria *Mon. dell'Inst.* XI Taf. 42, 2 (1): der Knabe rechts, unzweifelhaft Remus, wendet sich schreiend von dem Fremden ab und sucht Schutz bei seinem Bruder, welcher unbefangen und mutig die Arme ausstreckt nach der neuen Erscheinung. Dies kann unmöglich der Diener sein, der die Knaben zum Flusse getragen hat, sondern eine fremde Persönlichkeit, welche erst eben hinzugetreten ist zu der nach dem Zurücktreten der Gewässer auf dem Trockenen sitzengebliebenen Wanne.

Für die Wölfin ist auf unserer Scene kein Platz. Vielleicht möchte mancher vermuten, dass sie in dem r. oder l. sich anschliessenden Bilde enthalten gewesen sei; doch dürfte dagegen das Vorhandensein der Wanne sprechen: diese kommt niemals vor auf

(1) Die bildlichen Darstellungen dieses Mythus gesammelt: Arch. Zeit. 1868 S. 33, Roscher Lexikon d. Myth. I, 2. Sp. 2222 f. u. 2242.

den Darstellungen der die Zwillinge nährenden Wölfin. Auch würde dann unser Bild keinen Sinn haben. Denn ein erstauntes Betrachten der säugenden Wölfin ist ein passender Darstellungsgegenstand, desgleichen die Betrachtung des gelandeten Kahnes mit seinen Insassen, wie wir das Relief auffassen. Was aber sollte, wenn der Hirt die Wölfin verjagt hätte, dann noch ein tiefsinniges Anstarren der zurückbleibenden Zwillinge? Wir glauben demnach, dass auf dem Relief eine Sagenversion wiedergegeben ist, welche, ganz ohne das wunderthätige Eingreifen des Gottes durch sein geheiligtes Tier, die Zwillinge nach dem Verlaufen der Flut von Menschen aufgefunden werden lässt. Dies würde weiter nichts Verwunderliches haben, da für die ungefähr derselben Zeit angehörigen Wandgemälde des esquilinischen Columbariums Robert ein Gleiches nachgewiesen hat. Für das überraschende Fehlen nämlich der hochwichtigen, in Dichtung und Kunst gleich gefeierten Auffindungsscene mit der Wölfin auf dem Wandgemälde, neben verhältnismässig so unbedeutenden Scenen wie der Aussetzung der Kinder u. a., hat Robert mit mehr Recht als Brizio (¹) den Grund darin gefunden, dass die Quelle der in den Fresken wiedergegebenen Sagenfassung eine Erzählung pragmatisierender Tendenz aus augusteischer Zeit war, welche die Gründungssage mehr als einen Roman auffasste, daher das Wunderbare, Märchenhafte wie die Wölfin und die albanische Sau (²) möglichst beseitigte (a. a. O. p. 270 f.). Acca La-

(¹) Brizio (p. 22, vgl. p. 11) erklärt das Auslassen der Wölfin durch Verkürzung eines ursprünglich vollständigeren und für ein anderes Gebäude, einen Tempel, bestimmten Cyklus, der für das Columbarium nur copiert worden sei. Doch ist die Annahme einer solchen Verkürzung bedenklich, bei welcher gerade die wichtigsten Scenen fallen gelassen, unbedeutende beibehalten werden. — Robert's Ansicht stimmt jetzt auch Helbig zu (Führer II² S. 258).

(²) Es sei mir bei dieser Gelegenheit gestattet zu bemerken, dass aus der Reihe der Darstellungen der albanischen Sau (vgl. Klausen Aeneas u. die Penaten II p. 675 Anm; Heydemann arch. Zeit. 1872 p. 122 Anm. 53) einige mit Unrecht dahin bezogene Denkmäler auszuscheiden haben. So die Gruppe des Vatikan (Helbig Führer I² n. 182; Reinach *répertoire* II 748, 6), deren Kunstwert von Helbig vortrefflich gewürdigt ist. Für die Zugehörigkeit zu einer historischen Composition spricht nichts: es ist schlechthin eine hellenistische Genregruppe, die sich vollkommen selbst genügt und keine Ergänzung durch hinzuzudenkende Personen verlangt. Weiter das Relief im Atrio des capitolinischen Museums unter n. 23, eine gewöhnliche Jagdscene darstellend (Armellini II tav. 140; *Nuova descrizione*, 1888, p. 26), und das Basisrelief der

rentia, die neubenannte Gemahlin des Oberhirten Faustulus, übernimmt in dieser jungen rationalistischen Sagenversion, z. B. der des Macer, die Rolle der Wölfin, die Mutterstelle bei den Findlingen [1]. Einen Diener des Faustulus also, der jenem von dem Funde Mitteilung machen, oder den Oberhirten selbst, der seiner Frau die Knaben zum Ersatz für ihr totgeborenes Kind bringen wird, dürfen wir in der männlichen Figur unsres Frieses erkennen.

Die Wichtigkeit des mitgeteilten Friesfragmentes braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Sie beruht einmal darauf, dass wir hiermit überhaupt eine neue Darstellung eines Vorganges aus der Romulussage, und zwar in einer nicht ganz gewöhnlichen, interessanten Fassung, gewinnen, sodann darin, dass das Stück die Existenz eines ganzen Gebäudes bezeugt, dessen Fries mit einer fortlaufenden Reihe von Scenen aus der römischen Stammessage geschmückt war. Hierdurch tritt das kleine, unbeachtete Reliefstück den esquilinischen Wandbildern an die Seite.

Viel näher aber liegt es, unser Relief mit einem schon einmal publicierten, dann aber wieder unverdienter Vergessenheit anheimgefallenen, in der Form ähnlichen Friesrelief des Neapler Museums zusammenzustellen (n. 6607, im Saale der Salpionvase). Nach einer ungenauen, durch die ungünstigen Umstände entschuldigten Beschreibung Jordan's (Arch. Zeit. 26, 1868, S. 97 Anm. 4) hat es Heydemann ebd. 29 (1872) Taf. 54 n. 2 abgebildet und S. 118 ff. eingehend besprochen und richtig gewürdigt. Heydemann's Deutung auf die Landung des Aeneas ist evident und so selbstverständlich, dass, als ich zum ersten Mal vor dem Relief stand, ohne Kenntnis

---

Pariser Tiberstatue (Visconti *mus. Pio-Clem.* I tav. 39; Reinach *répertoire* I 68, vgl. 171, 5), welches, wie man schon aus dem Gegenstück, dem Nil des Vatikan, hätte entnehmen können, wie dieses die Bewohner des Nil, so seinerseits das tägliche Leben und Treiben im und am Tiber in echt alexandrinischen Genretypen zur Anschauung bringt. Von Aeneas, dessen Landung in Italien Visconti hier dargestellt fand, ist in Wahrheit keine Spur zu entdecken. (Den Aeneas lässt auch Froehner *notice* n. 449 fallen, während er an Alba und der historischen Sau festhält). Umgekehrt wird man sagen dürfen, dass die Gruppe der Sau mit den Ferkeln, wo sie in unzweifelhafter mythischer Bedeutung auftritt, z. B. auf der vatikanischen Augustus-Ara (Raoul-Rochette *mon. inéd. pl.* 69, 3; *C. I. L.* VI, 1 n. 876; Arch. Zeit. 29, 1872, p. 122; Massi *descrizione* p. 77 f.), dem hellenistischen Tiergenre entlehnt ist.

[1] Mommsen röm. Forschungen II S 14 ff.

von H.'s Aufsatz, ich sofort auf dieselbe Deutung kam (¹). Die Darstellung zeigt fünf Männer im Aussteigen aus einem Schiff begriffen: Aeneas, den schwachen Vater aufrichtend und dem voraneilenden Ascanius beim Hinabsteigen behülflich, den Steuermann und etwa Achates. Am Lande stehen vier Bewaffnete, z. T. nach r., der Landungsscene zugewandt, z. T. nach l. zu dem folgenden Vorgang. Noch ist hier der Rest eines lagernden Tieres erkennbar. Ob gerade die Landung bei Drepana in Sizilien zu verstehen ist, wie Heydemann will, möchte ich dahingestellt sein lassen, jedenfalls nicht die letzte Landung des Aeneas in Italien, da dann Anchises als bereits verstorben fehlen muss, wie es die bekannte Münze des Antoninus Pius vorführt (²).

Die auf die Landung links folgende Scene — die Scenenfolge dieses Frieses scheint von r. nach l. fortzuschreiten, ebenso wie es für den Gemäldecyklus des esquilinischen Columbariums Robert erwiesen hat — zu erklären bin ich ebensowenig imstande wie Heydemann. Doch weiche ich darin von ihm ab, dass ich nicht bewillkommnende Einwohner des Landes, sondern bereits gelandete Trojaner eines andern Schiffes erkennen möchte, da es mir wenig Wahrscheinlichkeit hat, dass Aeneas seinen jugendlichen Sohn zuerst an das feindliche Land, dessen Gefahren ihm noch unbekannt sind, vorausgeschickt habe. Würde doch auch genau genommen zu einer Begrüssungsscene nur der erste der vier Männer gehören können, indem der zweite schon durch die erstaunte Handbewegung vorausweist auf den Vorgang am Ufer, zu welchem der dritte Genosse, halb umgewandt, und der vierte, völlig nach l., hineilen, nämlich anscheinend ein Omen, die Auffindung eines gelagerten Tieres, von dem jetzt nur das Hinterteil erhalten. Hätte H. Recht, dass man

(¹) In den Aeneas-Artikeln von Baumeister's Denkmälern des klass. Altertums (I 30 ff.) und Roscher's Lexikon der Mythol. (I, 1 Sp. 183-187, Wörner) sucht man vergebens eine Erwähnung dieses Monuments. Auch Helbig kann sich nicht entschliessen, in seiner Ueberschau der Darstellungen zur Aeneassage (Untersuch. üb. camp. Wandmalerei S. 4 ff.) das Relief einzureihen (erwähnt Anm. 3). Doch kann über die Zugehörigkeit zum Aeneasmythus kein Zweifel bestehen, da die drei Hauptpersonen unzweideutig sind, Anchises kenntlich an der von Heydemann in zahlreichen Beispielen nachgewiesenen Penatencista.

(²) Klausen, Aeneas u. die Penaten I Taf. 2 n. 12; Stevenson, *dictionary of Roman coins* p. 17; Cohen ² II p. 393 n. 1171.

dieses Tier zur Not für ein Pferd halten könnte, so würde ich keinen Augenblick zaudern an die erste flüchtige Landung des Aeneas in Hesperien und die unheilbedeutende Erscheinung der vier weissen Rosse zu denken (Aen. III 537 sqq.). Leider schliesst die Gestalt des dünnen, glatten, in einer Haarquaste endigenden Schwanzes den Gedanken an ein Pferd aus. Es könnte etwa ein Rind sein; doch macht dann die Deutung Schwierigkeiten. Wäre es möglich, dass hier eine uns nicht bekannte Sagenerzählung zu Grunde lag und die Erscheinung von Rindern, mit Bezug auf die alte, vielleicht richtige Etymologie ([1]), den Trojanern die Gewissheit geben sollte, in dem 'Rinderlande' Italien angekommen zu sein?

Für die genauere Beschreibung des Einzelnen kann auf H. verwiesen werden. Nur möchten wir noch die dort gegebenen Masse vervollständigen. Die Länge des Ganzen beträgt 1,15 m, die Höhe des Reliefs allein 0,42. Der Fries und Architrav trennende Streifen ist 0,05, das obere Blattornament des Architravs 0,08 hoch (dies beides also übereinstimmend mit dem Friese des Tabulariums). Der Architrav ist hier ganz erhalten (Höhe 0,22), aus zwei Fascien gebildet, deren oberste von dem Blattstreifen zur Hälfte eingenommen wird, derart dass für das Auge der Eindruck eines dreiteiligen Epistyls entsteht. Die Gesamthöhe der Reliefplatte ist demnach 0,69 nach meiner Messung, bei H. dagegen 0,73, die Differenz erklärlich, da H. das Stück noch frei im Hofraum sah, während ich es bereits in der Wand eingemauert fand, die äussersten Ränder also vielleicht in der Mauer verborgen. Daher entzog sich auch die Dicke, 0,44 nach H., meiner Controlle.

Es muss nun noch die Frage aufgeworfen werden, ob die beiden besprochenen Friesreliefs Reste eines und desselben Gebäudes sind. Dass es zulässig war, die Aeneassage durch den Romulusmythus fortzusetzen, erweist schon allein die wiederholt angezogene Gemäldeserie des römischen Columbariums. Aber auch für die Giebelreliefs des Tempels der Venus und Roma hat Petersen mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen, dass hier Scenen aus beiden Sagenkreisen vereinigt waren ([2]). Endlich bin ich geneigt die schöne

([1]) Varro *rer. rust.* ll. II 5, 3.

([2]) Röm. Mitth. X (1895) S. 248 f., Vom alten Rom S. 56 ff. Vgl. Matz-Duhn n. 3519; Helbig Führer² I n. 647, II n. 1037.

Ara aus Ostia im Thermenmuseum, mit von der üblichen abweichender Deutung ihrer Darstellungen, in den Kreis derartiger Monumente einzureihen ([1]). Erhebt sich also von inhaltlicher Seite kein Bedenken, so verbietet doch andrerseits die grosse Verschiedenheit beider Monumente in Massen und stilistischer Behandlung dem verlockenden Gedanken an eine Zusammengehörigkeit weiter Raum zu geben. Höhe und Dicke des Friesteiles weichen bei beiden Stücken stark von einander ab. Sehr misslich ist weiter, dass an dem römischen Relief nur die oberste Fascie des Epistyls mit dem Fries in einem Stück gearbeitet ist, bei dem Neapler das ganze. Auch die stilistischen Unterschiede sind erheblich: die gute Arbeit des römischen Reliefs fanden wir uns veranlasst dem Anfang der Kaiserzeit zuzuschreiben, das Neapler Stück versetzt Heydemann in das dritte Jh., ungefähr richtig, obwohl man gewiss noch bis in das Ende des zweiten hinaufgehen könnte. Endlich zeigt das Ro-

([1]) Helbig Führer II² n. 1086: *Guida del Museo nazionale Romano* p. 13 f.; Lanciani, *ancient Rome* p. 35. Photogr.: Tuminello (Rom) n. 1611-1614, Moscioni n. 5016. Die eine Seite des Altars giebt die Auffindung der Zwillinge unter der Wölfin. Die Darstellung der Hauptseite hat Lanciani gedeutet auf Mars und Venus, die Stammgötter des julischen Hauses, die der beiden Nachbarseiten als Eroten, mit den Waffen und dem Gespann des Kriegsgottes beschäftigt. Dieser Auslegung erweist sich aber hinderlich die Unmöglichkeit, den halbwüchsigen Knaben r. von Venus, deutlich unterschieden von den kleinen geflügelten Eroten, zu benennen. Dies kann m. E. nur Ascanius oder Julus sein (vgl. auch *Guida* p. 14); in dem zerbrochenen Gegenstand in seiner R. darf man vielleicht ein Messinstrument erkennen als Hinweis auf die Gründung Albalongas (nicht unähnlich das Gerät in der Hand Alexanders als Stifters von Alexandria auf der Tazza Farnese, *Mus. Borb.* XII 47; vgl. neuerdings Jahrb. d. Inst. 1899. Anz. S. 130 ff.). Für die männliche Gestalt in Helm und Chlamys, der sich Venus zuwendet, bleibt füglich nur die Benennung Aeneas. Der zwischen Venus und Aeneas schwebende Eros braucht als ständiger Begleiter der Liebesgöttin kein verliebtes Verhältnis anzudeuten. Die Eroten auf den beiden anstossenden Seiten meistern dann in lustigem Spiele Kriegswagen und Waffen des Aeneas. Lieber als an eine allgemeine, situationslose Zusammenstellung dieser Figuren möchte ich an den bestimmten Moment denken, wo die Göttin ihrem Sohne die von Vulcan geschmiedeten Waffen überbringt (Aen. VIII 608 sqq.). Erinnern will ich noch zum Beweise, wie nahe eine solche Auffassungsweise dieses vergilischen Motives liegt, an das den gleichen Vorgang darstellende Gemälde des Batoni in der Liechtenstein'schen Galerie zu Wien (n. 163): auch hier halten Putten, der eine den Helm des Helden, der andere den Schild, dessen Darstellungen Venus dem staunenden Sohne erläutert.

mulusrelief eine reiche Verwendung landschaftlicher Motive und nähert sich hierin dem malerischen Stile hellenistischer Reliefcompositionen wie des Telephosfrieses, während das Aeneasrelief, soweit über das Fragment ein Urteil gestattet ist, nichts von landschaftlichen Elementen aufzuweisen hat. Denn die Angabe des Wassers unter dem Schiffe ist selbstverständlich und nicht dagegen geltend zu machen.

Das Ergebnis ist also, dass die beiden Friesbruchstücke zwei verschiedenen Gebäuden von ungleichen Grössenverhältnissen angehörten, beide Ueberreste einer vollständigeren, grösseren Scenenreihe. Der Vermutung steht nichts im Wege, dass der Bilderschmuck beider Baulichkeiten die Aeneas- und die Romulussage vereint enthalten habe. Ueber die Art der Baulichkeiten bleibt man auf blosse Vermutung angewiesen. Man wird am ehesten auf Tempel raten wollen, doch darf man auch an eine offene Area mit hohen Seitenwänden denken wie das Nervaforum, dessen Reliefschmuck in mehr als einer Hinsicht uns als Analogie dienen kann, besonders wenn Petersen's Annahme das Richtige treffen würde, dass auf der linken Längswand die Teilnahme der Minerva an kriegerischen Ereignissen zur Anschauung gebracht war (¹).

Der Gewinn, der sich aus der Betrachtung der beiden bisher gering geschätzten Denkmäler für Monumentenkenntnis und Sagengeschichte ziehen lässt, ist nicht gering anzuschlagen. Dem Reize freilich, nachzuforschen, was für Baulichkeiten es waren, von deren Schmuck jene Reste auf uns gekommen sind, müssen wir für jetzt widerstehen, bis es gelingt, über die Fundumstände Licht zu verbreiten. Ueber die Herkunft des Neapler Reliefs konnte bereits Heydemann nichts mehr erfahren. Nicht für ausgeschlossen halte ich, dass es aus Rom, vielleicht mit den farnesischen Funden, in die campanische Hauptstadt überführt worden ist.

Charlottenburg.

H. Lucas.

(¹) Röm. Mitth. 1889 p. 88, Vom alten Rom p. 46.

HADRIANS STEUERERLASS.

(Taf. VIII).

Dass auf der einst südlichen der beiden Forumsschranken die von T r a j a n verfügte Erlassung rückständiger Steuern (der *vigesima hereditatum*) dargestellt sei ([1]), ist jetzt wohl die allgemeine Annahme. Zwar ist sowohl dieser als auch der auf der andern Schranke zu erkennende Vorgang, die Stiftung für die *pueri et puellae alimentariae*, wie von Trajan, so auch von Hadrian bezeugt, in dessen Leben von Spartian ([2]), wo beide sogar nebeneinander genannt werden; aber Hadrian hatte die Schuldtafeln auf dem Trajansforum verbrennen lassen, Trajan muss es, nach Ausweis eben des Schrankenbildes auf dem alten Forum gethan haben. Nicht unerwünschte, wenn auch indirekte Bestätigung der Beziehung der Schrankenbilder auf Trajan gibt ein schönes Relief, leider nur ein kleiner Teil des einstigen Ganzen, indem es denselben Staatsakt mit dem unverkennbaren Gepräge H a d r i a n i s c h e r Kunst darstellt.

Es ist ein Relief des *Duke of Devonshire* in Chatsworth, welches auf unserer Tafel abgebildet wird. Die Photographie, mit der Erlaubniss sie zu veröffentlichen danke ich der freundlichen Vermittelung von S. Arthur Strong, dem Bibliothekar Sr. Durchlaucht. Zuerst aufmerksam geworden auf das Relief ist, wie ich höre, Furtwängler; in Michaelis *Ancient marbles, in Great Britain* S. 276 f.

([1]) Vgl. Die Reliefschranken auf dem Römischen Forum (in Abhandlungen Alex. v. Oettingen zum 70. Geburtstag gewidmet von Freunden, Schülern) S. 7 (134).

([2]) *De vita Hadriani* c. 7: *infinitam pecuniam, quae fisco debebatur, privatis debitoribus in urbe atque Italia, in provinciis vero etiam ex reliquis ingentes summas remisit, syngrafis in foro divi Traiani, quo magis securitas omnibus roboraretur, incensis . . . . . pueris ac puellis, quibus etiam Traianus alimenta detulerat, incrementum liberalitatis adiecit.*

ist es nicht erwähnt [1]. Einige Fragen bezüglich des Reliefs hatte Dr. J. P. Richter die Güte mir nach Besichtigung des Marmors zu beantworten.

Die Reliefplatte ist 1, 66 lang, 0,84 hoch; die Dicke lässt sich wegen Einmauerung nicht messen [2]; das Relief erhebt sich 0,12. Dass rechts und unten Schnittfuge sei hatte ich nach dem Augenschein der Photographie angenommen; mein Gewährsman verneint es, und wenigstens das eine erscheint dann minder unerklärlich: dass nämlich den Figuren, je weiter nach rechts desto höher, unten die Beine durchschnitten sind. Denn, wäre der grade Abschnitt unten eine ursprüngliche, natürlich horizontale Lagerfuge, so müsste man die Figuren ja auf einer abwärts geneigten Fläche schreitend denken, was schwer möglich ist. Die Figuren haben ungefähr dieselbe Grösse wie die entsprechenden der Ostschranke auf dem Forum: die mittlere der fünf misst 0,66; an einer möglichst in derselben Weise stehenden der Forumsschranke, nämlich der fünften vor dem Marsyas, fand ich 0,72 für den gleichen Theil des Ganzen.

Vier Soldaten in Civil sind es, zwei links zwei rechts, die von einem in der Mitte stehenden Officier angewiesen werden. Dieser steht nach rechts gekehrt, doch hatte er den Kopf allem Anschein nach linkshin gewandt, zu den von links noch Kommenden. Für die schon Vorangeschrittenen hätte ja auch seine Weisung keine Bedeutung mehr. Eine solche ist aber mit Sicherheit an der Haltung der Arme zu erkennen, wenn es auch ungewiss ist, ob die schräg abwärts weisende Bewegung der Arme noch durch einer stabartigen Gegenstand verdeutlicht wurde. Am Gewandsaum des voranschreitenden Soldaten könnte vielleicht ein Stützenbruch erkannt werden, aber dass die Linke des Officiers innen sich so ausgearbei-

(1) In dem Katalog der Sammlung, den Michaelis nicht einsehen konnte, steht nichts Näheres, z. B. über die Herkunft des Reliefs, wie Mrs. Strong mir zu versichern die Güte hatte. Auch Furtwängler hatte die Gefälligkeit mir mitzutheilen, dass er nichts darüber erfahren hätte. (Einen Bericht über die dortigen Antiken verhiess er Münch. Akad. Abhandll. I Cl. XX, III Abth. über Statuenkopien I S. 26.) Die Herkunft aus Rom ist indessen selbstverständlich.

(2) ' Dicke des Marmorgrundes 2 cm., rechts und links ist das Ende nicht zu sehn '. Letzter Umstand und das zu geringe Maass der Dicke scheinen mir das oben Ausgesprochene zu rechtfertigen.

tet zeigt, desgleichen Nacktes, Grund und Gewand zwischen beiden Händen das lässt doch viel eher annehmen, dass nur die blossen Hände den Herankommenden die Weisung geben, auf dem Boden abzulegen was sie herbeibringen, wie die Vorangeschrittenen zu thun vielleicht noch von weiter rechts befindlichen Personen angewiesen wurden.

Alle vier Soldaten sind, wie gesagt, in Civil, wenn es erlaubt ist, so die Tracht zu nennen, welche sie zwar im Dienst aber nicht feldmässig in kriegerischem haben (¹): sie tragen die *tunica* und *caligae*, wie scheint. Ausser letzteren kennzeichnet sie das *cingulum* mit dem Behang vorn und ein kurzes Schwert oder Dolch an ihrer rechten Seite, dazu ein über die linke Schulter und unter der rechten Achsel durchgehender *balteus*, der keinen ersichtlichen Zweck hat, da jener Dolch auf diesem Relief immer deutlich an dem *cingulum* hängt. Der vorderste Soldat schreitet noch aus, so dass das Ziel noch weiter rechts zu denken ist. Er macht auch noch nicht Miene, die Kiste son seinem Nacken zu nehmen; die Vorneigung ist durch das Gewicht welches er trägt verursacht, ein gerundeter Kasten, in welchem zwei Partien Tafeln stehen. Diese Kiste ruht nicht eben geschickt auf seinem Rücken, zu tief und zu ausschliesslich mit der Kante am Rücken anliegend (²). Wie die Linke des Soldaten nur mit zwei Fingern den Kasten fasst, muss man dessen Gewicht allerdings nicht gross denken. Der zweite zeigt sich nicht wie jener von der Vorderseite sondern in Rückenansicht. Er hält vierzehn Tafeln mit beiden Händen so dass sie, zunächst die erste diesseits, an dem rechten Unterarm Widerhalt finden, und wie die vorderste unten, die hinterste oben von der Hand gehalten wird. Aber wie das Tragen der Kiste bei dem ersten, so ist auch das Halten der blossen Tafeln beim Zweiten in wenig correkter und der Wirklichkeit gemässer Weise dargestellt. Es wäre überhaupt schier unmöglich vierzehn solche Tafeln so zu tragen, wenn die Tafeln nicht durch Umschnürung zusammengehalten

(¹) Vgl. Alb. Müller, das *Cingulum militiae* (Gymn. Progr. Ploen 1873) S. 14. Der doppelte Saum am Aermel des dritten hat wohl nichts zu bedeuten. Diese Civiltracht ist freilich noch verschieden vom ' Bürgerkleid '. Vgl. von Domaszewski, Wiener Jahreshefte II S. 190.

(²) Die krause Masse in seinem Nacken weiss ich nicht zu erklären, wenn sie antik ist. Als Theil eines Unterlagers wäre sie kaum am rechten Platz.

werden, wie in dem Relief der Forumsschranke alle noch getragenen Tafeln packetartig zusammengeschnürt sind, während die niedergelegten gelöst sind, um ohne die Riemen oder Binden verbrannt zu werden. Die Umschnürung, im Kasten unnöthig, würde bei den zwischen den Händen getragenen Tafeln sichtbar zu machen ein Leichtes gewesen sein, wenn der Künstler in diesen Dingen mit Ueberlegung verfahren wäre. Aber auch wenn wir die Tafeln umschnürt denken wollten, bliebe immer noch ein anderer Fehler, dass nämlich jede weiter rückwärts folgende Tafel über die vordere aufragt. Es wird sich zeigen, weshalb auf solche Fehler aufmerksam gemacht wird.

Der Dritte hatte sein Packet in einem Sack getragen; den geleerten bringt er über die linke Schulter geworfen und mit der Linken gefasst zurück: es scheint, dass er die Rechte gehoben hatte: vielleicht fasste sie denselben Sack über der r. Schulter. So begegnet er dem Vierten, der in gleicher Bewegung wie die beiden Vordersten nach rechts schreitet, beide Arme wohl gehoben, zum Fassen der auf dem Rücken getragenen Tafeln. Arme, Schultern Kopf fehlen, wie die Köpfe auch dem Dritten und dem Officier.

Es ist klar dass die Darstellung rechts und links unvollständig ist, dass links wohl noch mehr Träger von Tafeln, und rechts das Niederlegen und Häufen, wohl auch das Anzünden derselben vor den Augen des Kaisers dazugehörte; und dass das Ganze nach einer, seit Augustus immer mehr überhandnehmenden Vorliebe vor einem Hintergrund von Architekturen sich abspielte lässt sich noch eben erkennen.

Neben dem vordersten Soldaten rechts sieht man nämlich auf drei Stufen eine uncannelierte Säule auf attischer Basis (mit stark markiertem unterem Ablauf des Säulenschaftes). Die Stufen enden rechts nahe dem seitlichen Ende der Platte in einem gradem Abschnitt, als ob die Stufen nicht seitwärts umliefen, und doch ohne die übliche Treppenwange. Auch an der andern Seite des Mannes ist über seinem rechten Arm eine Säule in der Photographie sichtbar und am Original ‘ deutlich zu erkennen ’. Dass die Säule dicker ist als die andre, und dass unten weder ihre Basis noch die Stufen sichtbar sind, das scheint wieder der Unachtsamkeit des ausführenden Marmorarbeiters zugeschrieben werden zu müssen. Sonst ist nur noch ein Stück der Umgebung zwischen den Figuren zu sehen: ein senk-

rechter Leisten hinter dem rechten Bein des Zurückschreitenden. Und wenn wir die entsprechende Darstellung der Forumsschranke vergleichen, werden wir allerdings gewahr, dass auch dort die Architektur, wie gewöhnlich, nur den oberen Theil des Bildes füllt, in dem unteren dagegen, soweit etwa in dem Chatsworth-Relief erhalten, nichts anderes zwischen oder neben den Figuren sichtbar ist als was in diesem freien Mittelraum sich befand, wie der Marsyas, das Trajansbild oder die Rostra. Mit den Basen jener Bilder hat der Leisten in unserem Relief auch noch am ersten Aehnlichkeit, unterscheidet sich freilich dadurch dass nicht neben dem Leisten noch, wie auf den Reliefs der Forumsschranken bei jeder solchen Basis, ein Ablauf oder Kyma ausgemeisselt ist, so dass wir garnicht sehen, ob der von diesem Leisten eingefasste Körper links oder rechts stand, und nur darum weil er rechts nicht wohl angenommen werden kann, ihn links fortgesetzt und natürlich oben mit etwas gekrönt denken müssen.

In diesen so geringen Resten der umgebenden Oertlichkeit schon ein bestimmtes Local des alten Roms erkennen zu wollen, um danach zu entscheiden, ob Trajans oder Hadrians Liberalität dargestellt sei, würde ein nicht zu billigendes Unterfangen sein. Und daraus dass die Trajanische auf der Forumsschranke dargestellt ist, folgt noch nicht, dass eine analoge Darstellung auf Hadrian zu beziehen sei: Trajans Handlung könnte ja mehrmals dargestellt gewesen sein. Es gilt also beide Darstellungen zu vergleichen, um zu sehen, ob sich solche Unterschiede finden, die auf einen etwas weiteren Abstand des einen Werkes von dem andern schliessen lassen.

In dem Aufsatze über die Reliefschranken des Forums S. 7 hatte ich gesagt: ‘ dass die ganze Art der Darstellung in ihrer frischen freien Natürlichkeit mehr im Geiste trajanischer als hadrianischer Kunst ist, das wird ein geübtes Auge vielleicht rasch sehen, aber mit wenig Worten auseinander zusetzen ist es nicht ’. Hält man jetzt die zwei Darstellungen derselben Handlung — der Kürze halber sei F die vom Forum, C die von Chatsworth — nebeneinander, so springt es in die Augen, wie in F die Soldaten in ihrem dichteren Gedränge, den simpleren Stellungen, der mannigfachen aber immer natürlichen Art des Tragens weit mehr den Eindruck eines wirklichen Vorgangs auf öffentlichem Platze machen, während die

Figuren in C gesondert, jede genau in den Raum zwischen den zwei nächsten sich fügt und ihn füllt; ihre Bewegungen rascher, man kann sagen, eleganter geworden, und zwar insofern eine gewisse Abwechselung hereingebracht ist, als jeder die Tafeln in anderer Weise zur Stelle schafft, der erste im Kasten, der zweite ohne Behälter, der dritte sich dazu eines Sackes bedient hatte, aber damit das der Wirklichkeit abgesehene Hantieren der Soldaten mit ihren Tafelpacketen in F nur sehr mangelhaft ersetzt ist. Denn waren dort auch die Packete selbst im Wesentlichen eines wie das andre, so trägt oder hält sie jeder auf seine Weise, jeder aber auf durchaus angemessene und so dass an den verschiedenen Trägern die verschiedenen Uebergangsmomente. von da wo das Packet noch auf der Schulter ruht bis da wo es auf den Haufen gelegt wird, anschaulich gemacht werden. In C dagegen musste sowohl bei dem ersten wie bei dem zweiten Träger eine wenig richtige Dastellung eben der Tragens selbst anerkannt werden. Was scharfe Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit und Gewissenhaftigkeit der künstlerischen Nachbildung anlangt, steht also C um ein Beträchtliches F nach, und so sehr letzteres in beiden Hinsichten den Reliefs der Trajanssäule verglichen werden darf, so wenig können wir das so augenfällige Nachlassen in C derselben Zeit zuschreiben: F zeigt durchaus die Vollwichtigkeit in jedem einzelnen Theile der Darstellung, die einer ersten und originalen Behandlung eines Gegenstandes zu eignen pflegt; C giebt sich als Nachahmung zu erkennen, die durch äusseren Aufputz die Abnahme innerer Lebensenergie zu verdecken sucht. Ist also F Trajanisch, so können wir C kaum anders als seinem Nachfolger zutheilen.

Hadrianisch — wenn mit dem Wort alles dieser Zeit Angehörige bezeichnet werden darf — ist nun mit allem Nachdruck der Stil der beider einzigen Köpfe an C zu nennen. Nicht genug, dass diese einzigen Köpfe beide zwar nicht lang- aber vollbärtig sind, wie Hadrian selbst es war, während an den Forumsschranken zwar von den Liktoren der Westschranke zwei ganz knappen Bart tragen (1), von den Soldaten bei der Tafelverbrennung die einzigen noch einigermaassen erhaltenen keinen bemerkenswerthen Bart

(1) Selbst von den Liktoren die den triumphierenden Titus an seinem Bogen umgeben hat der am meisten links diesen kurzen Bart.

haben. Doch nicht dieser Wechsel der Sitte blos, sondern auch eine Aenderung in der Stilisierung der Haares im Stein verräth uns die Hadrianische Zeit. Es sind namentlich Antinousköpfe, an denen man eine Haarbildung ähnlich derjenigen der beiden vordersten Tafelträger von C wahrnehmen kann: nicht mehr so schlichtes, in knappem Relief gehaltenes Haar, wie es besonders Trajan selbst trägt, sondern die einzelnen Strähnen mehr gesondert, stärker gekrümmt und zwar nicht blos um einen Mittelpunkt sich krümmend sondern auch um sich selber sich drehend, infolge dessen auch freier und loser, ein erster Anfang zu der Aufbauschung und Lockerung des Haares, die dann von Antoninus zu Marc Aurel und Commodus so grossen Fortschritt macht.

Nicht ohne Bedeutung ist auch noch ein kleines Stück der soldatischen Civiltracht. Der Behang vorn am Cingulum besteht nämlich auf F constant aus vier Streifen, auf C ebenso constant, d. h. bei den drei von vorn gesehenen Soldaten, aus dreien. Man möchte also kaum diese durchgehende Aenderung bei einer sonst won F abhängigen Darstellung anders als aus einer wirklich inzwischen durchgeführten Aenderung dieses Uniformstückes erklären, was zu Trajans Zeit noch nicht geschen zu sein scheint. Denn an der Trajanssäule findet sich wohl auch der dreistreifige Behang, aber, meistens neben dem, öfters allein vorkommenden, vierstreifigen.

Ein günstiger Zufall hat uns also sowohl die Trajanische wie die Hadrianische Liberalität in einer gleichzeitigen Reliefdarstellung erhalten, die Hadrianische allerdings weit unvollständiger als die Trajanische, namentlich auch hinsichtlich des Locals. Hier tritt ja nun aber die schriftliche Ueberlieferung ergänzend ein. Würden wir, auf die Darstellung allein angewiesen, schwerlich eine bestimmte Oertlichkeit des alten Roms erkennen können, ja vielleicht nicht mal bestimmt in Abrede stellen können, dass auch hier das alte Forum dargestellt sei, so fragt es sich jetzt vielmehr, ob denn die wenigen Andeutungen die erhalten sind mit jener Angabe der Spartianischen *Vita* in Einklang sind. In der That scheint es mir nach dem oben Bemerkten möglich, bei dem Leisten, welcher als Kante einer Basis verstanden werden musste, an den *equus Traiani* zu denkem, welcher, als Hauptwahrzeichen des freien Forumsplatzes südlich vor der grossen Basilica Ulpia, kaum zu entbehren, in den Vordergrund gerückt werden und also, wie Marsyas, *ficus,*

rostra der Forumsschranken, im Gegensatz zu den zurückliegenden höher gestellten Bauten, auf gleicher Bodenhöhe mit den Menschen stehen musste. Zugleich wird es sinnreich erscheinen, wenn Hadrian seine das Andenken Trajans ehrende Freigebigkeit vor dem Bilde des Vorgängers ausführte; und wenn er sie auf dem Forum ausführte, war es ja kaum anders möglich. Denken wir Hadrian vor dem Haupteingang der Basilika postiert, die Träger mit den Tafeln vom Eingangsbogen gegenüber herankommend, so konnte man, als schaute man von der quirinalischen Seite des Prachtbaus her, im Hintergrunde links den *Arcus Traiani*, in der Mitte die Südwesthallen des Forums, davor das Reiterbild, rechts die Basilika sehen, wenn die seitlich anschliessenden Gebäude, so wie es auf den Forumsschranken geschehen ist, den gradevor liegenden anschlossen. Da die vordersten Träger noch nicht am aufgeschichteten Haufen, geschweige denn beim Kaiser und seinen Begleitern angelangt sind, so können die zwei Säulen hinter dem ersten Träger rechts nichts andres als ein Theil der an der Capitolsseite liegenden Hallen sein; dass sie sich noch weiter nach links fortgesetzt hätten wird man kaum deswegen in Abrede stellen können, weil zwischen dem zweiten Träger und dem Officier eine Säule sichtbar sein müsste. Denn das Fehlen der drei Stufen unten zwischen den beiden ersten Trägern, wo doch oben die Säule vorhanden ist, beweist ja zur genüge, dass eine genaue Durchführung des Architekturhintergrundes in den unteren Theilen nicht angestrebt worden ist.

Von was für einem Denkmal die Reliefplatte Chatsworth herrührt, ob auch hier die andre Liberalität als Gegenstück dargestellt war, darüber Vermuthungen zu äussern wäre müssiges Beginnen.

E. PETERSEN.

UEBER ALT-ITALISCHE WEIHGESCHENKE.

Unter den mannigfachen Weihgaben oder Weihgeschenken, die in den alt-italischen Heiligthümern gefunden worden, zieht eine Gruppe insbesondere die Aufmerkesamkeit der Mediziner auf sich. Es sind diejenigen Weihegaben, die den Körper des Menschen oder einzelne Teile desselben zur Darstellung bringen. Derartige Weihegaben sind vom Standpunkt des Künstlers und des Alterthumsforschers vielfach untersucht und beschrieben worden, und man hat die Ergebnisse nicht allein für die Geschichte der Religion, sondern auch für die Geschichte der Kunst und der Kultur verwerthet.

Vom Standpunkt des Mediziners und des Anatomen sind jene Weihegaben bisher nicht betrachtet worden; und doch giebt es unter den den menschlichen Körper darstellenden Bildern solche, die sehr merkwürdig sind und in hohem Masse die Berücksichtigung vonseiten der Mediziner und Anatomen verdienen. Es sind diejenigen Bilder, welche Darstellungen von inneren Körpertheilen, von den Eingeweiden geben. Mit diesen alten bildlichen Darstellungen des menschlichen Körpers sollen sich diese Zeilen beschäftigen.

Ich richte diese Zeilen zunächst an die Archäologen und Philologen; eine ausführliche Abhandlung, die durch Abbildungen erläutert werden und insbesondere das Medizinische hervorheben soll, wird später in einer anderen Zeitschrift veröffentlicht werden.

Die Veranlassung zu meiner Untersuchung war folgende: Auf der letzten deutschen Naturforscher-Versammlung (1898) in Düsseldorf zeigte Herr Prf. Dr. A. Körte- Greifswald zwei dem Kunstmuseum in Bonn zugehörige aus Veji stammende Terracotten vor: Bruchstücke von menschlichen Rümpfen, an denen die Eingeweide der Brust- und Bauchhöhle sichtbar waren. Prof. Körte wies darauf

hin, dass die Rümpfe offenbar Weihgeschenke seien; er meinte, dass derartige Stücke noch gar nicht untersucht worden seien.

Die Stücke erregten mein Interesse; ich beschloss diese Angelegenheit weiter zu verfolgen. Während der Osterferien 1899 war ich in Rom, besuchte die dortigen Museen und insbesondere die bei den Museen befindlichen « Magazzini » wozu ich von Herrn Commendatore Barnabei, dem Generaldirector der Künste und Museen in liberalster Weise die Erlaubniss erhielt. Vor allem sei dafür diesem mein verbindlichster Dank gesagt; ferner danke ich hier dem Herrn Professor G. Sergi und seinem Assistenten Dr. Vram, dem Herrn Doctor Vaglieri, sowie allen anderen Herren für die mir gewährte freundliche Unterstützung bei meinen Arbeiten.

Eine allgemeine Beschreibung und Erörterung der alt-italischen Weihegaben ist mir nicht bekannt; es scheint keine solche zu geben. Für die griechischen Weihgeschenke liegt eine derartige Arbeit von E. Reisch (Wien 1890) vor. Auch eine Abhandlung von A. Körte (Bezirk eines Heilgottes. Athen. Mitteilungen Bd. XIII, 1893, p. 231 u. ff.) berücksichtigt in erster Linie die griechischen Weihgeschenke. Trotzdem aber dürfte es doch, bei der ausserordentlich nahen Verwandtschaft der griechischen und alt-italischen Religion, gestattet sein, hier an die Aeusserungen Reisch's und Körte's anzuknüpfen.

Die Weihgeschenke, die den Göttern dargebracht wurden, sind eben so mannigfaltig, wie die Beweggründe, um derentwillen die Weihgaben in Anwendung kamen. Sehen wir von den Beweggründen ab, die, falls nicht schriftliche Aeusserungen die Geschenke begleiten, uns doch unbekannt bleiben, so können wir uns nur an die Weihgaben selbst halten.

Kann man um eine Uebersicht über die grosse Masse zu erleichtern, die Weihgaben nicht in Gruppen und Ordnungen theilen?

Den Versuch einer Eintheilung macht E. Reisch (l. c. S. 16). Er nimmt drei gegenständlich verschiedene Gruppen von Weihgaben an; er geht dabei von der gewiss vollkommen berechtigten Anschauung aus, dass man die Anatheme nach « Gegenständen » gruppiren müsse.

1) Anatheme, in denen die Gottheit allein oder im Verkehr mit den Menschen dargestellt ist.

2) Anatheme, die ihren Inhalt den Kreisen des menschlichen Lebens entlehnen.

3) Anatheme, welche Gegenstände des göttlichen und menschlichen Besitzes oder Gebrauchs (Thiere, Gebäude, Geräthe, Schmuck) im Original und Abbild zum Object haben.

Es ist mir diese Eintheilung nicht scharf genug; ich vermisse darin einen Platz für die zahlreichen Theile des menschlichen Körpers, Arme, Brust, Kopf, von denen im übrigen Reisch gar nicht redet. Mir erschiene es einfacher, wenn Reisch gesagt hätte:

1) Götterbilder,

2) Menschenbilder,

3) Sachen.

Dann hätte man die Möglichkeit die einzelnen Körpertheile in die zweite Kategorie der Weihgaben einzureihen. — Aber die Götter erscheinen auch in der Gestalt des Menschen — oft ist es nicht möglich zu entscheiden, ob die betreffende Figur einen Gott oder einen Menschen darstellt.

A. Körte giebt mit Rücksicht auf die Beziehungen der Weihgaben zu den Heilgöttern eine andere Eintheilung, nämlich er unterscheidet:

1) Einfache Nachbildung der geheilten Glieder,

2) Nachbildung der Personen, die für ihre Heilung dem Gott ihren Dank bringen,

3) Darstellung der Heilung durch den Gott selbst.

Gegen diese Eintheilung liesse sich einwenden, dass hier das Motiv der Darbringung, das uns oft unbekannt, zu sehr in den Vordergrund gestellt ist.

Um den mich interessirenden Weihgeschenken einen sichern Platz im System zu schaffen, unterscheide ich, im Anschluss an Reisch und dessen Auffassung, zwei grosse Hauptgruppen, je nachdem die Weihgeschenke Sachen oder Personen (oder Theile der selben) darstellen.

I. Die sachlichen Weihgeschenke können sehr verschieden sein, ob Gaben aus Gold, ob Thiere oder Schmuck, ob Waffen oder Hausgeräth. das kommt hier nicht in Betracht. Alle diese Gegenstände liegen ausserhalb meines Arbeitsbezirkes.

II. Ich habe der zweiten Gruppe die Bezeichnung « Personen » gegeben. weil ich damit die Möglichkeit habe, Götter und

Menschen zusammenzufassen; weil damit der Gegensatz zu den Sachen (*res*) schon ausgeprägt ist. Ob es sich hierbei um Bilder (Statuen) handelt, ob um scenische Darstellungen (Reliefbilder), das ist einerlei.

Wenn ich von den scenischen Darstellungen absehe und zunächst die andern « Bilder » in Betracht ziehe, so unterscheide ich.

Gruppe 1: Darstellungen ganzer (unversehrter) menschlicher Körper, Bilder (Statuen), (als Untergruppe scenische Darstellungen- Reliefbilder).

Gruppe 2: Darstellungen von einzelnen Theilen des menschlichen Körpers, äussere wie innere (Eingeweide).

Bei dieser Eintheilung kann ich die Motive der Darbringung (Körte) ganz bei Seite lassen. Auf das Material, aus dem die Weihgaben geformt sind, ist kein Unterschied zu begründen, sondern nur auf die Form des Dargestellten- auf den Gegenstand (Reisch).

Die erste Gruppe der Personendarstellungen, die Bilder ganzer Menschen (Götter), die für den Künstler, den Archäologen und Philologen ein hervorragendes Interesse besitzt, kann ich zunächst ganz bei Seite lassen. Die ganzen unversehrten, bekleideten wie unbekleideten, Gestalten der Götter und Menschen haben zunächst kein medizinisches oder anatomisches Interesse. Damit will ich aber keineswegs sagen, dass sie ohne alles Interesse für Medizin sind: ich erinnere an die Wickelkinder, ich erinnere an die scenischen Darstellungen von kranken Menschen und von hülfeleistenden Aerzten (Göttern). Aus solchen « Bildern » kann der Arzt mancherlei Schlüsse in Betreff der damaligen ärztlichen Kunst ziehen. Solche Bilder, wie sie Körte z. B. anführt, haben, ebenso wie die « Wickelkinder », unzweifelhaft auch eine medizinische Bedeutung. Aber jetzt lasse ich diese Bilder bei Seite.

Ich lenke die Aufmerksamkeit auf die zweite Gruppe: bildliche Darstellungen einzelner äusserer und innerer Körpertheile des Menschen.

Ich unterscheide vom anatomischen Standpunkte.

1. Köpfe, und zwar

   a) ganze, *b*) halbe.

2. Gesichter und einzelne Theile des Gesichts:

   a) ganze Gesichter (Ganzmasken), *b*) Halbmasken, *c*) Augen, *d*) Lippen, *e*) Ohren.

3. Arme und Hände.

4. Beine und Füsse.

5. Eingeweide:

a) Rümpfe mit sichtbarem Eingeweide, *b*) Eingeweide ohne Rumpf, *c*) einzelne Eingeweide (im Anhang: *Mammae*).

6. Aeussere und innere Geschlechtsorgane. Als Material für meine Untersuchungen dienten mir:

1) Die Sammlungen des Museo nazionale (Museo delle Terme) in Rom; hier befinden sich Weihgeschenke die auf der Tiber-Insel bei Rom gefunden worden sind;

2) Die Sammlungen des Magazzino archeologico im Orto botanico in Rom (Ergebnisse der Ausgrabungen vom Minerva-Tempel bei Rom);

3) Das etruskische Museum in der Villa Papa Giulio in Rom; es enthält Weihgaben, die in Civita-Lavinia und Civita Castellana gefunden worden;

4) Eine Anzahl Alterthümer, die aus Veji stammen.

Dass auch ausserhalb Rom — in den Museen anderer italienischer Städte — viele alt- italische Alterthümer, insonderheit Weihgaben, sich befinden, ist bekannt. Ebenso ist sicher, dass viele alt-italische Alterthümer, z. B. die aus Nemi und Veji stammenden, nach Deutschland, Frankreich, England und Amerika fortgeführt sind, und hier in den Museen aufbewahrt werden. Ich habe bis jetzt keine Gelegenheit gehabt, die alt-italischen Alterthümer anderer Museen als der römischen zu untersuchen.

Ueber die verschiedenen Ausgrabungen selbst, bei denen die Weihgeschenke zu Tage gefördert worden sind, vermag ich hier keine näheren Angaben zu machen, weil mir keine bekannt sind, oder weil, wie z. B. in Veji, gar keine Berichte publicirt sind.

Für meine Untersuchungen dürfte eine genaue Beschreibung der Ausgrabungen auch nur von nebensächlichem Interesse sein. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die betreffenden Stücke aus Heiligthümern, aus Tempeln herstammen; welcher Art die Heiligthümer waren, welchen Göttern sie geweiht waren, ob es die sogenannten Heilgötter oder andere Götter waren, erscheint mir für die Beurtheilung und Deutung der Weihgaben gleichgültig.

Was die Zeit betrifft, aus welcher die betreffenden Weihgaben stammen, so begnüge ich mich damit, zu sagen, dass die

Weihgaben aus den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Zeitrechnung stammen. Als Anhaltpunkt dient für Veji die Zerstörung der Stadt durch Camillus 396 v. Chr. und für die Tiber-Insel die Thatsache, dass der Aesculap-Dienst im Jahr 291 v. Chr. von Griechenland nach Rom verpflanzt ist.

Was das Material betrifft, aus dem die betreffenden Weihgeschenke angefertigt sind, so sind nur solche aus gebrannter Erde oder Thon (Terracotta) an den eben namhaft gemachten Stellen: Veji — Rom — Tiber-Insel — Nemi gefunden worden. Doch unterliegt es keinem Zweifel, dass auch anderes Material, Marmor oder Metall, für die Herstellung der Weihgaben verwendet wurde. Aus Marmor angefertigt ist der Rumpf in der Vatican-Sammlung (N. 2444). Dass Gold- und Silber-Geschenke sich nicht bis auf unsere Tage erhalten haben, ist eine sehr begreifliche Thatsache. Ueber die künstlerische Ausführung so wie über die Technik steht mir kein Urtheil zu, das ist Sache der Archäologen und Kunsthistoriker.

1. *Die Köpfe.*

Ueber die Köpfe sowohl die ganzen wie die halben, kann ich kurz hinweggehen. Es ist bekannt, dass an all' den Weihe-Köpfen nur der vordere Theil künstlerisch ausgeführt ist, der hintere Theil ist gar nicht modellirt, sondern unausgeführt geblieben; es erklärt sich dies daraus, dass die Köpfe zum Aufhängen bestimmt waren. Sie sind hohl und haben hinten ein Loch, mittelst dessen sie an einen Nagel aufgehängt werden konnten.

Die halben Köpfe sind Hälften eines ganzen, der durch einen medialen Sagittalschnitt (Medianschnitt) in zwei Theile zerlegt ist; es sind entweder rechte oder linke Kopfhälften. Bei diesen Halbköpfen ist ebenfalls, wie bei der ganzen, die hintere Fläche nicht ausgeführt, die Schnittfläche ist vollkommen glatt.

Die Köpfe sind sehr verschieden gestaltet: sowohl die Gesichtsbildung wie die Haartracht sind ganz verschieden. Auffallend ist es mir, dass ich gar keinen bärtigen Kopf gesehen habe, obwohl ich einzelne als männliche zu erkennen glaubte.

Köpfe, an denen krankhafte Veränderungen dargestellt sind, habe ich nicht gesehen; doch ist nicht daran zu zweifeln, dass

solche Bilder vorkommen. In einem römischen Museum — in welchem, ist mir unbekannt — soll ein kranker Kopf zu sehen sein: ich habe nichts näheres ermitteln können.

2. *Gesichter und Gesichts-Theile.*

Noch weniger habe ich über die Ganzmasken (Stirn, Augen, Nase, Mund), über die Halbmasken (Stirn, Augen und Nase) und über einzelne Theile des Gesichts zu sagen. Es finden sich ausser den Ganzmasken auch einzelne Augen, Ohren, Lippen (Mund). Ob einzelne Nasen vorkommen, weiss ich nicht, ich habe keine Einzel-Nase gesehen. Krankhaft verbildete Gesichtstheile habe ich nicht gesehen. Warum wir so zahlreiche scheinbar vollkommen gesunde Köpfe, Gesichter und Gesichtstheile als Weihgeschenke finden, weiss ich nicht. Körte meint, die Leute hätten die Nachbildungen der « geheilten » Glieder dargebracht, — das bezweifle ich: die damaligen Tempel waren vielfach Heilstätten (Krankenhäuser). Die Kranken kamen dahin, wie sie heut zum Arzt gehen; sie brachten die Nachbildungen kranker Glieder dar; — wenn sie gesund wurden, so gingen sie nach Hause. Gesund gewordene gingen damals gewiss eben so wenig zum Arzt, wie heute. Es müssen doch wohl andere Motive vorhanden gewesen sein, die die Leute veranlassten, Abbildungen einzelner Körpertheile darzubringen. Vielleicht brachte Jemand, der an Kopfschmerz (Migraena, hemicrania) litt, der Heilstätte den halben Kopf dar, der ihn schmerzte. Vielleicht brachten Ohrenkranke den Heilstätten Ohren, Augenkranke die Augen aus Terracotta dar, und beteten dazu Wenn es nichts half, schaden konnte es nicht. Und diese kleinen Sächelchen aus Terracotta waren gewiss sehr wohlfeil. — Da Krankheiten der Nase doch so häufig sind, so ist es mir auffallend, dass ich gar keine einzelne Nase gesehen habe; es wäre doch wünschenswerth, wenn man in den Museen sich nach « Nasen » umschauen wollte.

3. *Arme und Hände.*

Einzelne Arme habe ich nicht gesehen, aber es ist vielfach darüber berichtet, dass Arme als Weihgaben vorkommen. Die Hände,

die ich zu Gesicht bekomme, sind sehr verschieden ausgeführt. Gewöhnlich ist nur eine Fläche, entweder der Handrücken oder der Handteller genauer dargestellt. Am Handteller sind die Linien deutlich sichtbar, am Handrücken die Nägel, doch giebt es auch Hände, an denen sowohl die Nägel wie die Linien des Handtellers kenntlich sind. — Einzelne Finger habe ich nicht gesehen, doch sollen dieselben auch vorkommen.

Hände und Finger, die mit Symbolen bedeckt waren, habe ich selbst bisher nicht zu Gesicht bekommen. Es scheint mir, dass derartige Hände nicht aus gebranntem Thon, sondern aus Metall angefertigt wurden. Vortreffliche Abbildungen solcher symbolischen Hände finden sich in Michaeli Angeli Chausei de la Chausse *Parisiensis dissertatio I de Vasis — et de Manibus aeneis, Tab.* XI-XIV (G. Graevii *thesaurus. Tom.* XII, pag. 963).

Unter den vielen Händen, die ich zu sehen Gelegenheit hatte, ist nur eine einzige gewesen, die das Interesse der Aerzte besonders fesseln könnte: eine in Veji gefundene linke Hand mit einer deutlichen Geschwulst des Handtellers. Auf solche Befunde — Darstellungen krankhaft veränderter Körpertheile — gründe ich meine Behauptung, dass die Leute nicht das Abbild des geheilten Organs dem Heilgott darbrachten, sondern das Abbild des krankhaften Organs.

4. *Beine* und *Füsse.*

Unter den Weihgeschenken, die ich gesehen habe, waren keine Beine, sondern nur Füsse. Die Füsse waren von verschiedener Grösse, zeigten sehr deutlich Nägel; meist war den Füssen eine Art Sohle untergelagert. Die von mir untersuchten Füsse waren alle unbekleidet. Krankhaft veränderte Füsse habe ich nicht gesehen.

Es scheint, man hat Füsse nicht allein mit Rücksicht auf ihre Erkrankung geweiht, sondern auch aus andern Gründen. Auf einigen Weihgeschenken, an denen Inschriften sich befinden, ist gesagt, dass die betreffenden Gaben nach einer glücklich zurückgelegten Reise der Gottheit zum Dank einen Fuss oder ein Paar widmeten.

— — Sowohl die Köpfe, wie auch die Hände und Füsse könnten immerhin zu anthropologischen Untersuchungen Anlass ge-

ben. Die Köpfe könnte man auf gewisse Rassen-Eigenthümlichkeiten untersuchen, die Hände auf die verschiedene Länge der Finger (Vergleich zwischen Zeigefinger und Ringfinger), die Füsse in Bezug auf den Einschnitt zwischen der grossen und zweiten Zehe, in Bezug auf die Verkrüppelung (Rückbildung) der kleinen Zehe u. s. w. Ich habe jetzt keine Veranlassung gehabt, auf solche Aufgaben einzugehen.

5. *Eingeweide.*

Diese Gruppe der Weihgeschenke ist für den Mediziner die interessanteste — sie bringt uns bildliche Darstellungen der inneren Körperorgane (Eingeweide) aus uralter Zeit. Es liegen unzweifelhaft in diesen italischen Weihgeschenken die ältesten bildlichen Darstellungen von Eingeweiden des Menschen vor, die wir bisher kennen. In Aegypten ist, so viel ich weiss, nichts derartiges gefunden worden, in Babylon und Griechenland auch nichts. Die sog. babylonische Leber ist entschieden eine Thierleber, die Eingeweide der italischen Weihgeschenke dagegen sollen unzweifelhaft menschliche Eingeweide darstellen.

Die bisher von mir beobachteten bildlichen Darstellungen der Eingeweide sind sehr mannigfaltig. Ich versuche, sie in folgender Weise zu ordnen:

a) bildliche Darstellungen von bekleideten oder unbekleideten Menschen mit geöffneter Leibeshöhle;

b) die auf einer Platte ausgebreiteten Eingeweide der Brust und des Bauches, oder des Bauches allein;

c) einzelne Eingeweide.

d) im Anhang: Mammae.

Die bildlichen Darstellungen von Menschen mit geöffneter Leibeshöhle sind sehr mannigfach. So weit meine Erfahrung reicht, sind die bisher gefundenen Bilder einander nicht gleich. Doch ist die Zahl der bisher bekannten derartigen Darstellungen im Allgemeinen noch sehr gering. —

Ich lasse eine Aufzählung der mir bekannten Bilder folgen.

1. Am längsten bekannt ist das Bruststück eines marmornen Rumpfes im Vatikan, Gallerie der Statuen N. 284. Aus welcher Zeit das Bruststück stammt und wo es gefunden ist, ist unbekannt.

2 und 3. Bruchstücke zweier kleinen menschlichen Rümpfe mit geöffneter Leibeshöhle (*Bullettino dell'Istituto* 1885, p. 144 Helbig *Scavi di Civita Lavinia*), aufbewahrt im etruskischen Museum in der Villa di Papa Giulio.

4. Gewand-Figur (ohne Kopf) gefunden in Nemi (cf. Rossbach, *Bull. dell'Istituto per l'anno* 1885, Roma, p. 149-157; und Verhandlungen der 40. Vers. deutscher Philologen und Schulmänner in Görlitz 1889. Leipzig. S. 147-164).

5 und 6. Bruchstücke zweier Rümpfe im Bonner Museum; sie stammen aus Veji.

7, *a* und *b*. Bruchstücke zweier Rümpfe im *Museo Nazionale* in Rom. (Tiber-Insel).

8. Bruchstück eines Rumpfes, der auf der Turiner Ausstellung 1898 sich befand.

9 und 10. Bruchstücke zweier aus Veji stammenden Rümpfe, die ich in Rom erworben habe. —

Im Ganzen sind mir also 11 Bilder menschlicher Leiber mit geöffneter Leibeshöhle bekannt, von denen nur zwei, und zwar die beiden im römischen *Museo Nazionale* befindlichen, einander gleichen, d. h. nach demselben Modell angefertigt sind.

Alle andern sind verschieden, also kennt man bis jetzt 10 verschiedene Typen, davon drei umstehend abgebildet.

Ich beschreibe jetzt nicht die einzelnen Stücke; ich gebe keine anatomische Analyse der einzelnen Theile, die in den Stücken sichtbar und erkennbar sind. Ich beschränke mich hier auf die kurze Bemerkung, dass ich zu erkennen meine: das Herz und die Lunge; die Leber und ihre Theile; einzelne Abschnitte des Darmkanals: die Milz, die beiden Nieren und die Harnblase. Eine ausführliche Erörterung, sowie der Versuch, die gegebene Erklärung näher zu begründen, geht zu weit ins medizinische Gebiet hinein, um hier verständlich zu sein. Ueberdies müsste das an der Hand von anderen Abbildungen geschehen, die ich dieser Mittheilung nicht beifügen kann.

Es wäre mir sehr erwünscht, wenn die Herren Archäologen mich auf neue in der Uebersicht noch nicht aufgezählte Stücke, in denen Eingeweide sichtbar sind, aufmerksam machen wollten.

Von einzelnen Eingeweiden kann ich hier das Bild eines Kehlkopfes mit Luftröhre namhaft machen. Ich kenne

das betreffende Stück zunächst nur aus Photographien, die mir Herr Dr. Oefele aus Neuenahr freundlichst zu Gebot gestellt hat. Das Stück stammt so weit mir bekannt aus dem Heiligtum der Tiber-Insel. Ferner ist ein Bild bekannt, das ein Convolut von Darmschlingen darstellt (Rom).

— — Die bekannte Bronze-Leber von Piacenza (cf. Deecke, Etruskische Forschungen, Stuttgart 1880, und Etr. Forschungen und Studien, 2tes Heft 1882) gehört entschieden nicht zu den Weihgeschenken, darum muss ich die Besprechung derselben hier



bei Seite lassen. Es ist die Bronze-Leber aus Piacenza, wie die Alabaster-Leber (G. Körte), wie die babylonische Leber (*Cuneiform Text* 6) unbedingt als das Modell einer Säugethier-Leber, und zwar als das einer Schafleber (Hammelleber) anzusehn. Ich werde an einem andern Orte die drei Lebern besprechen.

Im Anschluss an die Rumpf- und Baucheingeweiden muss ich an die zahlreichen Weihgeschenke erinnern, die offenbar weibliche Brüste (*Mammae*) darstellen. Es sind verhältniss- mässig grosse Halbkugeln, deren Durchmesser von 6-12 cm., deren Höhe von 4-8 cm. schwankt. Die alt-italischen, die ich in Rom und Veji gesehen habe, waren alle aus Terracotta, doch soll es an andern Orten auch Brüste aus Marmor geben.

6. Geschlechtsorgane; Räthselhafte Organe.

Ich habe den Geschlechtsorganen eine besondere Stelle angewiesen, weil ich ihnen einige eigenthümliche Stücke anschliessen muss, deren Erklärung nicht sicher ist, obgleich es wahrscheinlich, dass die räthselhaften Stücke eine gewisse Beziehung zu den Geschlechtsorganen haben.

Nachbildungen der äusseren männlichen Geschlechtsorgane (*Organa genitalia masculina externa*) sind sehr häufig; man erkennt den Penis und das Scroton nebst den Testikeln; die Theile sind sehr getreu naturalistisch dargestellt; ein Stück, das mir vorliegt, lässt an der Vorhaut ringförmige Erscheinung erkennen, die bei der Anwendung des Abbindens entstehen musste. (Ich werde diese Angelegenheit an einem andern Orte ausführlich behandeln.) Dass es richtig ist, diese Stücke als « *phalli* » zu bezeichnen, bezweifle ich.

Es finden sich nun ausserdem ziemlich häufig Stücke, die ich hier den männlichen Geschlechtsorganen anreihe.

Es sind kegelförmige oder pyramidale Körper, die auf einer etwas breiteren Basis aufsitzen. Sie sind etwa 6-8 cm. hoch, die etwas vorragende Basis misst etwa 8-10 cm.

Die Leute in Veji wussten keinen Namen dafür, die Bediensteten der Museen in Rom benannten sie als « bubboni », deuteten auf die Leistengegend, um verständlich zu machen, dass sie damit gewisse Erkrankungen der Leisten-Gegend zu bezeichnen wünschten.

Ich bin vorläufig mit dieser Deutung nicht einverstanden: ich halte die betreffenden Stücke für die krankhaft veränderte Eichel des männlichen Gliedes (*glans penis*).

Vielleicht finden sich derartige Stücke in Verbindung mit einem menschlichen Rumpfe oder in scenischen Relief-Darstellungen, mit deren Hülfe man eine sichere Entscheidung treffen könnte.

Auch Nachbildungen der äusseren weiblichen Geschlechtsorgane (*Organa genitalia muliebria externa*) der weiblichen Schamspalte — in höchst primitiver Form — kommen als Weihgeschenke vor. Sie scheinen sehr selten zu sein. Im reichen Magazzino des

Museo Nazionale fand ich keine, wohl aber zwei Exemplare im Magazin des etruskischen Museums der Villa di Papa Giulio.

Nun aber kommen noch eigentümliche Stücke vor, denen von Seiten der Archäologen eine Beziehung zu den weiblichen Geschlechtsorganen zugeschrieben wird. Von den Archäologen werden die betreffenden Stücke als « *Vulva* » (Rossbach), von den Leuten in Veji und den Bediensteten der Museen als *Uteri* bezeichnet. Es sind platte, elliptische, in der Mitte leicht gewölbte Körper mit deutlichen Querwülsten; an dem einen Ende ist eine Art Oeffnung. Bereits 1654 hat Tomassini (Graevii *Thesaurus, Tom.* XII, 1699. Tomassini, *de donariis*) ein derartiges Stück abgebildet, das aus Nemi stammt und daselbst im Heiligthum der Diana Nemorensis gefunden worden ist.

Joh. Argola, der Sekretär des Kardinals Laetio Biscia, der im Auftrage seines Herrn über die Alterthümer von Nemi berichtet, erklärt das Stück für ein Wassergefäss zum Aufnehmen von Weihwasser (*Urnula*). An vielen dieser « Streifen-Körper » sitzt an dem einen oder dem andern Rand ein kleiner längsovaler nach unten zu leicht gewundener Körper an. Wollte man den grossen Streifenkörper für den *Uterus* (die Gebärmutter) halten, so könnte man den kleinen Körper daneben als *Ovarium* « Eierstock » auffassen. Aber zu jedem *Uterus* gehören zwei *ovaria* — warum ist nur eines abgebildet? Ich habe unter den vielen derartigen Stücken keinen mit zwei Anhängen gesehen, will aber keineswegs in Abrede stellen, dass auch solche Stücke vorkommen.

Wollte man diese Körper für Abbilder der *Vulva*, der weiblichen Scheide, halten, so müsste dabei schon auffallen, dass die Runzeln (*Rugae*) an der äusseren Fläche angebracht sind; dann müssten die kleinen Nebenkörper als « Blase » gedeutet werden.

Nun ist zu bemerken: diese kleinen Nebenkörper kommen auch als Einzelstücke, als einzelne Weihgeschenke vor — von sehr verschiedener Grösse. Das Magazzino archeologico im botanischen Garten in Rom besitzt ein sehr grosses, etwa 15 cm. langes und 8 cm. breites Exemplar, doch giebt es auch viel kleinere Exemplare.

Die Leute in Veji benannten solche Einzelstücke *fegato*, das heisst eigentlich Leber, soll aber wohl Gallenblase bedeuten. Wenn das seine Richtigkeit hätte, so könnte jener « Streifenkörper »

weder *Vulva* noch *Uterus* sein. Ich vermag keine endgültige, einwandfreie Deutung dieser Körper zu geben. —

Zum Schluss meiner kurzen Mittheilung sei hier der Wunsch ausgesprochen, dass in Rom an irgend einer Stelle, vielleicht im etruskischen Museum (Villa di Papa Giulio) alle die medizinisch (— anatomisch —) interessanten Weihgeschenke zu einer Sammlung vereinigt würden, um das eingehende Studium der äusserst interessanten Objecte den Archäologen wie den Medizinern zu erleichten und dem gebildeten Publikum klar vor Augen zu stellen, was für Kenntnisse vom Bau des menschlichen Körpers vor etwa 2000 Jahren die alten Italer besassen.

Königsberg i. Pr.

L. STIEDA
Prof. der Anatomie.

MODERNE KAISERGEMMEN.

In der Römischen Quartalschrift XIII 1899, Tafel X, 2 wird als 'römischantike Kaisergemme' ein Cammeo zum zweiten oder dritten Mal veröffentlicht. Wie die dazu schon in J. 1880 geschriebene, 'doch bis jetzt ungedruckt gebliebene kleine Abhandlung' von Dr. Hermann Rollett, S. 138 sagt, ist der Cammeo im J. 1879 aus dem Besitze des griechischen Wiener Bankiers Demeter (Demetrios ?) Tirka in denjenigen des Wiener Privatiers Thomas Biehler übergegangen, und nach dessen Tode 1890 an einen Privaten in Philadelphia verkauft worden. Wie vor ihm C. W. King, bezieht auch Rollett die Darstellung wegen des vorgeblichen Labarums auf einen Triumph Constantius' II. Die Darstellung ist im Wesentlichen dem Titus Triumphator an seinem Bogen über der Sacra Via nachgebildet. Das scheint King wie Rollett entgangen zu sein, nicht so natürlich Wieseler, der im XXX. Bande der Abhandlungen der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1883 auf einer Tafel neben der Biehlerschen Gemme (1) noch eine ähnliche (2) abgebildet hat, die v. Sacken im J. 1869 'von einem Händler aus Lyon erstand', nach der Händlers Angabe 'im südlichen Frankreich' gefunden; dazu einen dritten ähnlichen Stein bespricht, den Conze im Arch. Anzeiger 1864 S. 167 als Hawkinssche Gemme, im South-Kensingtonmuseum gesehen beschrieb, danach Michaelis Arch. Zeitung 1874 S. 12 und *Ancient Marbles in Great Britain* S. 213. Diesen hatte Conze gegen Constantinische Zeit gesetzt (ähnlich Michaelis), ebenso Kenner den Wiener Cammeo, Wieseler gleich King und Rollet den Biehlerschen. Er fand keinen Grund an der Echtheit der Biehlerschen Gemme zu zweifeln, trotzdem dieselbe nach einer Bemerkung Biehlers 'nicht unter der Erde gelegen haben kann', und benutzt die drei Steine als secundäre Zeugen neben dem berühmten Relief. Die einzig richtige Methode, die doch

mit Hilfe von Photographien und evt. Nachfragen in Rom auch damals schon möglich gewesen wäre, ergiebt dass alle diese Steine moderne Arbeiten sind; sie sind natürlich nicht aus der Urhandschrift abgeschrieben, sondern aus einer Abschrift und zwar einer interpolierten; wo das Marmorrelief beschädigt ist, lässt eine genaue Untersuchung desselben Besseres erkennen als was die Gemmenschneider geben, und die von Wieseler S. 8 geltend gemachte Uebereinstimmung des Wiener Cammeo mit dem Titusbogenrelief und wiederum mit der Darstellung des Biehlerschen Cammeo ergiebt etwas ganz andres als, wie Wieseler meint, die Treue des Bartolischen Stiches.

Zunächst der Wiener Cammeo, bei Wieseler 2. Hier hat der Triumphator in der Rechten einen kurzen Gegenstand; einen ähnlichen in der Linken; jenen erklärt W. für einer Zweig, diesen für eine Rolle. Ersteres ist gewiss richtig; und wenn der Steinschneider einen Zweig gemeint hat, was möglich, so konnte er das von Münzen und Schriftstellen oder Compendien her leicht wissen. Aber der Zweig der Titus war erheblich grösser. Auf dem Reliefgrunde sind drei Stützenbrüche, ein mittlerer mittelgrosser von der Hand, ein kleinerer darunter vom unteren Ende des Zweiges und ein grosser darüber. Danach war der Zweig, wie auf Münzen, etwas mehr als die kleinen Büschel in den Händen andrer Festzugstheilnehmer; und auch die kleine Krümmung des Zweigs entspricht jenen Münzbildern [1]. In die andre Hand gehört nun aber das Adlerscepter und in der That befindet sich, auf Photographien kenntlich, in der Linie der vermeintlichen Rolle auf dem Gewande weiter oben ein Stützenbruch: hier muss entweder der Knauf oder der Körper des Adlers angesessen haben, von dessen Fittigen noch atwas höher eine Abbruchstelle herrühren dürfte, für die eine andre Erklärung kaum möglich ist.

(1) Es genügt auf Cohen I² Vespasian 475 zu verweisen; desgleichen auf Titus 226 ff, II Trajan 92 ff., 585: *triumphus Parthicus*, III Commodus 507, 557, wo die Rechte ohne Zweig grüssend, das Adlerscepter aber sehr deutlich ist. Die Haltung der Rechten entspricht genau der Beschreibung des triumphierenden Aemilius Paullus bei Plutarch 34: *δαφνης κλῶνα τῇ δεξιᾷ προτείνων*, wie auch Wieseler S. 19 bemerkt. Ueber den Triumphzug am Bogen von Benevent s. Röm. Mitth. 1892 S. 245 Anm.

Zweitens der halbnackte Jüngling diesseits neben dem Wagen, selbstverständlich eine Idealfigur, wie die Führerin der Rosse und wahrscheinlich auch die beiden andern Figuren rechts und links im Vordergrunde. Der Wiener Cammeo lässt ihn mit der bis an die Zügel reichenden Rechten vorweisen, in der Linken einen Zweig tragen. Die Rechte kann aber nie so weit gereicht haben; vielmehr gelangte sie weiter diesseits dahin, wo auf dem Kreuz des Pferdes ein Stützenbruch ist. Eine zweite Stütze kommt zwischen Zügeln und Wagen hervor, ist aber dort abgebrochen: sie stützte vermuthlich das Attribut der Rechten, einen ähnlich wie vom Kaiser selbst vorgestreckten Lorberzweig. Denn die Zweige werden, wie am besten der Kaiser zeigt, der Regel nach in der Rechten gehalten. Dass diese Idealfigur jedenfalls in der Linken nicht einen Zweig getragen hat, so wie auf dem Wiener Stein, zeigt das um den Handabbruch rings wohl erhaltene Gewand. Aber die von diesem gradherausstehenden Armstumpf nach oben laufende Bruchfläche, welche mit einem schmalen Streifen das über den Unterarm gelegte Gewand durchschneidet, zeigt dass die Hand einen vor diesem Gewand liegenden, nach oben gehenden Gegenstand hielt; und dieser Gegenstand wurde nach Ausweis der Bruchfläche nach oben breiter, bis da wo er, eben unterhalb der Schulter, aufhört; er reichte mit einem dünneren ringsum ausgearbeiteten und etwas einwärts gebogenen Ende auch unterhalb der Hand abwärts, wo auf den Falten ein Stützenbruch sein Ende anzeigt. Diese seine Spuren lassen kaum zweifeln, dass was die Linke trug ein Füllhorn war. Der Jüngling — als solchen lassen ihn die Körperformen erkennen — ist also der *Genius Populi Romani*, der, wie am Halsbruch noch heute sichtbar scheint, den Kopf zu den Nachfolgenden umgewandt hatte. Roma vor, und der Genius P. R. hinter dem Wagen haben so dieselbe Stelle wie an den Schlusssteinen der Bogenwölbung, erstere an der inneren, der Stadtseite, letzterer nach aussen (¹).

(¹) Purgold, Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius S. 20 ff. findet die langbekleidete Roma wo sie nicht ist, sowohl bei Dichtern wie Sidonius und Claudian als auch in Bildwerken, wie an dem Sockel der Antoninssäule, wo unter dem Mantel kein langes Kleid zum Vorschein kommt. Von hier aus gelangt er dahin, die typische Gestalt der Roma in Triumphalmonumenten, auch unsere vor Titus' Wagen *Virtus* zu nennen. Dem stärksten Gegenargument, das in den Versen Claudians XXVIII 369 liegt, wo eben

Drittens, auch der dem *Genius P. R.* folgenden Figur giebt der Wiener Cammeo wieder den Zweig in die Linke, während die geschlossene fast in Schulterhöhe gehaltene Rechte einen Gegenstand vermissen lässt. Dass nun die Rechte wirklich das Zweiglein gehalten, wie es ihr an sich und nach ihrer Hebung zukommt, ist am Marmor freilich heute nicht mehr zu erkennen.

Viertens endlich der vor der Roma voranfschreitende; er ist besonders stark zerstört, nur der Zweig in der Rechten ist noch erhalten, ob die Linke eine Rolle oder Aehnliches gehalten, wie auf dem Cammeo, ist nicht mehr zu sagen; das aber ist gewiss, dass das Gewand nicht so sein konnte wie auf dem Cammeo, weil dies überhaupt eine unmögliche Trachtform ist, auch soviel wenigstens noch am Marmor deutlich ist, dass das über dem l. Arm liegende Gewand nicht bloss aussen, sondern auch innen vom Arm niederhängt. Eine Toga freilich, wie ich früher angenommen habe, kann es trotzdem nicht sein, wegen der um die linke Schulter nach innen oder von da horizontal gerichteten Faltenmasse (1).

In allen diesen Punkten nun, wo die Wiener Gemme etwas andres giebt, als nach den vorhandenen Spuren einst am Titusbogen selbst dargestellt war, stimmt sie mit — Bartolis Stich überein. Es ist also gewiss, dass der Steinschneider nach diesem oder der ihm zugrunde liegenden Zeichnung gearbeitet hat, wahrscheinlich also im vorigen Jahrhundert. Dass er dabei die Absicht gehabt habe, sein Werk für ein antikes auszugeben, ist indessen gar nicht mit Sicherheit vorauszusetzen.

Wenn dies Ergebniss noch irgend welchem Zweifel begegnen könnte, so wird doch solcher vor einer weiteren Thatsache sich beu-

---

Roma sich selbst schildert, dem Augustus den Dienst erweisend, den die fragliche Gestalt dem Titus thut, begegnet Purgold mit dem Hinweis auf jene zweite Idealgestalt, die nun, als *Honos* gedeutet, auch *Virtus* erweisen soll. So gewiss wie Roma statt *Virtus* zu erkennen, ist es der *Genius P. R.* und nicht *Honos*. Vgl. Wieseler S. 31 ff. Den Genius P. R. mit dem Senatus, den mit mir, R. M. 1892 S. 255, v. Domaszewski, Jahreshefte des Oesterreich. Arch Inst. II S. 179, erkennt, sahen auf dem Capitolinischen Relief aus Antoninischer Zeit auch schon Visconti und so, nur den *Genius* wegen fehlenden Füllhorns auslassend, Wieseler S. 33.

(1) Röm. Mitth. 1892 S. 257. Das Obergewand muss wie eine Paenula oder ein Paludamentum vorn geknüpft und seitlich über die r. Schulter zurück geworfen sein.

gen. Ehe nämlich noch ein Wort über die andern von Wieseler verglichenen Steine gesagt wird, sei hier noch ein vierter ganz gleichartiger beigebracht, für welchen der gleiche Ursprung noch anderweitig sich ergiebt. *Engraved gems, their history and place in an elaborate view of their place in art by Maxwell Sommerville,* ist der Titel eines in *Philadelphia* 1889 erschienen Buches, darin sich *a descriptive list of the authors cabinet of gems forming a compend of greek and roman classics and antiquities* findet. Der Werth der Sammlung und der aus diesem Buch zu schöpfenden Belehrung ergiebt sich aus der hier mitzutheilenden Probe. N. 1348 '*oriental alabaster (from the Zanetti Collection, Venice* '), giebt dieselbe Darstellung wie der Wiener Cammeo 'aus Südfrankreich ', nur ohne einfassenden Kranz und nicht oval sondern viereckig. Auch hier sind an allen oben aufgeführten Stellen S. Bartolis Interpolationen befolgt. Dieselbe Sammlung nun bietet auf n. 1349, gleichen Materials und gleicher Herkunft, wie sich gebührt, auch das Gegenstück vom Titusbogen, den andern Theil der Triumphzuges — ich habe an andrer Stelle betont, dass Fries und beide Durchgangsreliefs des Bogens als drei gleichsam zu verschiedener Zeit oder an verschiedener Stelle gesehene Theile desselben Zuges zu verstehen sind, am Fries der Anfang, im Durchgang links die Mitte, rechts das Ende — nach Sommerville freilich vielmehr *the Exit from Jerusalem.* Und damit nicht genug: die ganze Serie 1326 bis 1351 (also auch jene obigen zwei einbegriffen — '*were the subjects* (?) *of bassorilievos which once adorned a triumphal Arch erected in honour of Trajan. In the reign of Constantine these subjects* (?) *were removed and employed to ornament the new Arch of Constantine. This series of cameos, except two numbers, 1327 and 1330 « The Orient » and « The Occident » are all works of the most eminent artists of the epoch of Trajan* '. Also alle nicht constantinischen Reliefs des Constantinsbogens, sowohl die Trajanischen, wie die M. Aurel geltenden (s. Röm. Mitth. 1890 S. 73) sind hier in demselben *oriental alabaster* geschnitten; dass sie auch aus Venedig herstammen wird nicht gesagt. Es braucht kaum noch zugefügt zu werden, dass auch diese ganze Serie nicht nach den Marmorreliefs selber in Stein geschnitten sind: auch hier sind S. Bartolis Stiche die Grundlage, wie die Uebereinstimmung mit dessen Interpolationen beweist, die ich

für die Trajanischen Medaillons (Antike Denkmäler I S. 31) nachgewiesen habe. So ist z. B. der kleine Hercules, welchem die Exuvien des gejagten Löwen geweiht werden, auch hier wie bei Bellori Taf. 39 durch eine Lanze zum Mars gemacht (vgl. Röm. Mitth. 1889 S. 330), und in n. 1335 = Bellori tav. 33 ist statt des Bärenfells am Baume eine Syrinx aufgehängt.

Schon damit dass für zwei dieser Tituscammeen der moderne Ursprung nachgewiesen ist, fällt auch auf die beiden andern ein starker Verdacht. Für die Hawkinssche kann ich, da keine Abbildung vorliegt diesen Verdacht nicht voll begründen. Bei dem 'von Roma gelenkten Viergespanne' ist gewiss nur an die entsprechende Gruppe des Bogenreliefs zu denken. Wenn der 'Halbnackte' (der *Genius P. R.*), wie Conze sagt, in der Rechten den Zweig hält, so liegt da eine Abweichung von S. Bartoli und den als modern erwiesenen Gemmen, und eine Uebereinstimmung mit dem Originalrelief vor, die indes nicht schwer ins Gewicht fällt, so wenig wie dass neben diesem noch die drei andern Männer erscheinen wie auf dem Bogen; auch die Sommervillesche Gemme hat sie, während die andern einen oder zwei davon auslassen. Das Entscheidende ist, dass jenem Halbackten das Füllhorn fehlt, und dass 'oben ein Eros schwebt mit einem undeutlichen Gegenstand in der Linken', eine jedenfalls unantike Interpolation, für die im nächsten Bereiche z. B. Sol oder Luna des Constantinsbogens Vorbilder lieferten (1), wie sie auch für die 'Gefangene mit gesenktem Kopfe' im Abschnitt unten leicht zu finden war.

Und nun zurück zur Biehlerschen Gemme. Auch sie ist von S. Bartoli unabhängig, aber auch sie giebt das Titusbogenrelief an den beschädigten Stellen mit unrichtigen Ergänzungen, und fügt dazu, wie die Hawkinssche, noch ganz willkürliche Interpolationen.

Der Kaiser hat weder Scepter noch Zweig, in der Rechten nur einen kurzen Stab, mit der Linken scheint er die Zügel zu halten; der *Genius P. R.* hat weder Zweig noch Füllhorn; aus den zwei Männern ganz rechts und links sind gar zwei Weiber geworden. Also wenn, wie selbstverständlich, der Steinschneider nach einer

(1) Vielleicht auch eine Münze, wie die des Marc Aurel Cohen III² 367, wo im Triumphwagen ausser Marcus auch noch sein Sohn Commodus steht, und deshalb die Victoria klein über den Rossen schwebt, dem Kaiser vorausfliegend.

gezeichneten Vorlage arbeitete, so war es eine nicht sehr genaue, sicherlich aber erst von dem stark beschädigten Relief genommene. Willkürliche Zuthaten sind erstens die auf einer Stange getragene *tabula ansata*, die aus dem andern Titustriumphrelief genommen sein wird: in der That gehören diese Tafeln ja nicht in die Nähe des Triumphators, sondern weiter nach vorn im Zuge [1]. Eine durchaus moderne Zuthat aber ist das SPQR darauf. Und eine andre ebenso wenig hierhergehörige Zuthat ist das unmittelbar vor dem Kaiser sichtbare *vexillum*, doppelt absurd, weil es nicht getragen sondern aufgepflanzt zu sein scheint. In diesem vexillum aber das Labarum zu sehen, das ist allermodernste Vision: das Christusmonogramm findet sich weder auf dem Fahnentuch noch darüber. Man sehe, wie Wieseler sich bemüht hat, es gegen den Augenschein zu erkennen, um schliesslich doch zuzugestehen, dass es keiner der üblichen Gestaltungen entspricht: es ist nicht nur das Monogramm nicht vorhanden, sondern vorhanden ist, auf der Wieselerschen Abbildung, die viel genauer ist als die der R. Quartalschrift, deutlich kenntlich, die Lanzenspitze über der das Tuch tragenden Querhaste.

Sollte die Biehlersche Gemme, die ja auch nach Philadelphia gekommen ist, etwa in die Sommervillesche Sammlung gelangt sein, so ist sie dort jedenfalls am Platz, und wegen dieses Verlustes wenigstens Europa nicht zu beklagen.

E. PETERSEN.

(1) Neben die Gefangenen und Beutestücke, deren Namen und Deutung der schauenden Menge auf diesen Tafeln mitgetheilt wurde. Neben dem Kaiser und mit dieser Inschrift ist die Tafel eine Abgeschmacktheit

MISCELLANEA EPIGRAFICA.

(Continuazione, v *Mittheilungen* 1896 p. 227-257).

XXIV. Iscrizione relativa al teatro di Pompeo.

Parecchie volte in queste miscellanee mi sono occupato d' iscrizioni finora credute antiche ma che sono opera di falsificatori moderni: questa volta il mio scopo è contrario, vorrei cioè dimostrare genuina un'epigrafe che figura fra le *falsae et suspectae* del vol. VI del *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Se il mio ragionamento è convincente, ne guadagneremo un particolare non privo d' interesse per la storia di uno dei più nobili edifizi della Roma antica; e nel medesimo tempo, un autore di fede ottima sarà liberato dell' unico sospetto di falsificazione, che finora gli sia stato attribuito.

Flavio Biondo da Forlì, in quel paragrafo della sua *Roma instaurata* (lib. II § 109 f. 25 ed. Venet. 1514), ove ragiona del Teatro di Pompeo, riferisce un singolare ritrovamento accaduto al tempo suo. Dopo aver parlato di certe rovine esistenti presso al monasterio di Donna Rosa (oggi S. Caterina dei Funari) ch' egli crede (erroneamente) appartenere al detto Teatro, prosegue così: *Remotissimo ab inde loco qua certiores ex fama theatri ipsius ruinae ad sancti Laurentii in Damaso aream ecclesiae vergunt, Angelus Pontianus iureconsultus quom proximis diebus cellae vinariae locum altius effoderet, fundamenta reperit saxo quadrato ingenti structa, in quorum uno quod cementarii extraxerunt, litterae essent cubitales* GENIVM THEATRI POMPEIANI *dicentes*: *ut conicere liceat, genium ibi pro iacti primo fundamenti theatralis initio in ceteris si aeducerentur litteris ostendi.* Dal libro del Biondo, la notizia passò nella traduzione italiana fatta da L. Fauno (Venez. 1548), poi nel *Thesaurus* del Gruter ed in moltissimi libri di topografia ed antichità romana. Ma dopo che lo Henzen nel

C. I. L. (VI, 55*) l'ebbe messa fra le *falsae et suspectae*, gli scienziati moderni si sono astenuti affatto di citarla.

A me è stato sempre sommamente improbabile che un autore come il Biondo, quello scienziato modesto e coscienzioso, il quale per primo iniziò lo studio critico della romana topografia, abbia falsificato un' iscrizione; eppure, nel caso nostro le sue parole sembrano escludere la supposizione che egli sia stato ingannato da una terza persona. Ma siamo per ventura in grado di togliere ogni dubbio ed asserire la verità della sua notizia.

Il fatto cioè viene attestato anche da autori contemporanei del Biondo ed indipendenti da lui, ma le cui notizie pare siano sfuggite agli epigrafisti moderni. In primo luogo Poggio Bracciolini, nel libro primo *de Varietate Fortunae* (p. 240 nel *codex Urbis Romae topographicus* dell' Urlichs) narra quanto segue: *Pars theatri Pompeiani haud procul ab eo, quem Campum Florae appellant, superextat, etiam ipsa privatis aedificiis occupata. Id ut credam, literae quaedam adducunt, effossis nuper marmoribus, quae in eius collapsa porticu columnis immixta reperta sunt, incisae. Alterae, epigrammata effracto, genium theatri a quodam Praefecto urbis instauratum ferunt; alterae a Symmacho urbis praefecto Honorio Augusto dicatum.*

Che non si tratti poi di semplici dicerie, viene constatato da un terzo autore, Ciriaco d' Ancona, il quale ha conservato un apografo completo del titolo secondo. Nel suo codice Parmense a foglio 98, coll' indicazione '*in porticu theatri Pompeiani*' egli ha copiato il titolo seguente (*C. I. L.* VI, 1193):

romani orbis libertatisque
custodi d. n. Honorio Pio Aug
atque invicto principi
Aur. Anicius Symmachus v. c.
praef. urbi. iterum. vice
sacra iudicans devot*us*
numini maiestatiq. eius
dicavit

Dalle parole del Poggio *litterae, epigrammate effracto* GENIVM THEATRI a quodam PRAEFECTO VRBIS INSTAVRATVM *ferunt* mi riesce sommamente probabile che l'epigrafe fosse composta di due

righe, e che le lettere della seconda fossero tralasciate dal Biondo per essere troppo danneggiate. Possiamo quindi ricostruire il *saxum litteris cubitalibus* come segue

GENIVM · THEATRI · POMPEIANI
PRAEFECTVS · VRBI · ⁀ INSTAVRAVIT

e questa dà l'impressione di una lunga epigrafe, forse di un epistilio di cui sia conservata soltanto l'ultima parte.

A primo sguardo potrebbe parere che la ragione principale per la quale lo Henzen credette spuria l'iscrizione la menzione del *genius theatri* rimanga sempre in vigore [1]. Anzi la frase GENIVM · THEATRI . . . PRAEFECTVS · INSTAVRAVIT più che del linguaggio romano hanno il sentore di una falsificazione del rinascimento. Ma la soluzione di questa difficoltà è assai facile. Tanto il Biondo quanto il Poggio hanno sbagliato nel copiare la prima lettera, la quale non era G, ma C. Ed invece di un *genius,* secondo me vi fu menzionato il *proscenium* del teatro di Pompeo.

Si potrebbe fare una obbiezione relativa all'ortografia: che cioè invece di PROSCENIVM si dovrebbe aspettare PROSCAENIVM. Ma tale obbiezione sarebbe fondata soltanto se si trattasse di una epigrafe dei tempi buoni. Il teatro di Pompeo però fu ristaurato in gran parte sul principio del secolo quinto. L'anonimo Einsidlense vide ancora nel posto una iscrizione monumentale così concepita (*CIL.* VI, 1191):

d. nn. Arcadius et Honorius *invicti et*
perpetui Augg. theatrum Pompei *collapso*
exteriore ambitu magna etiam *ex parte*
interiore r*uen*te convulsum *ruderibus*
subductis et excitatis invice*m fabricis*
novis restituerunt

Questa è proprio contemporanea alla base dedicata dal prefetto Aurelio Anicio Simmaco, la quale fu trovata insieme coll'iscrizione riferita dal Poggio e dal Biondo: ed al medesimo gruppo

[1] Sebbene anche nell'iscrizione certamente genuina di Capua *C. I. L.* X, 3821, della quale mi ricordò il ch. dott. Vaglieri, abbiamo una dedica fatta *Genio theatri* da un *redemptor theatri.*

apparterrà una quarta epigrafe conservata dal solo codice Ciriacano f. 100, ma senza indicazione di luogo (*CIL.* VI, 1719):

reparatori rei publicae *et*
parenti invictissimo*rum*
principum *Fl.* Co*nstantio*
v. c. et inlustri comiti *et*
magistro utrinsq. *militiae*
patricio et tertio *cons* — a. p. Chr. 419
ordinario Aur . Anicius
Symmachus v . c . pr . urb
vice sacra iudicans (1)
dedicavit

Vi è infine un quinto frammento, copiato è vero in epoca più moderna, ma che ha tutta l'apparenza di appartenere al medesimo gruppo, dico il frammento veduto da Pietro Stefanoni (circa l'anno 1620) *ne' giponari* (Via dei Giubbonari):

RVDERIBVS OCCVPATVM ET
DEFORMI · FA

(dallo Stefanoni G. B. Doni inscr. ant. 2,43; *CIL.* VI, 30345).

Che questi ristauri si riferissero anche al proscenio del teatro è verosimile per se: le nostre fonti storiche naturalmente non dicono niente in proposito. Ma voglio rilevare la curiosa coincidenza, che l'unica menzione di tal proscenio si trovi in un documento quasi contemporaneo, cioè nella nona relazione di Simmaco (2).

Quindi sebbene il nome del prefetto resti incerto, sarà permesso di proporre a mo' d'esempio la seguente restituzione:

salvis dd. nn. arcadio et
honorio augg. scenam et pros | CENIVM · THEATRI · POMPEIANI | *novo cultu splendidiore ornatu*
aur. anicius symmachus v. c. | PRAEF · VRBI *vice sacra iudicans* INSTAVRAVIT | *ac dedicavit*

(1) Del personaggio si veda Seeck, prefazione alle opere di Simmaco, p. LIII, il quale osserva: *neque oratoris filius neque nepos fuisse potest.*

(2) *Alii triumphis suis haec dona servassent, ut posita lauru novis auctoribus personarent Pompeiana proscaenia.* La relazione è diretta a Teodosio ed Arcadio, nell'anno 384 o 385, secondo il Seeck.

La situazione della scena e del proscenio del teatro Pompeiano è perfettamente conosciuta: e sebbene non abbia trovato finora documenti attestanti l'esatto posto della casa di Angelo Pontano, non dubito che debba cercarsi nella strada dei Chiavari, e precisamente all'estremità nord presso S. Andrea della Valle, '*laddove si va alla piazza di S. Lorenzo in Damaso*'. In questo punto dunque la carta archeologica di Roma avrà da segnare gli 'scavi del 1440', e come frutto di essi, insieme alle due iscrizioni VI, 1193 e 1719, anche quella VI*, 55, la cui autenticità, insieme con la fede del Biondo, spero che sia stabilita da queste mie osservazioni.

XXV. Iscrizione riferibile ai trofei di Mario?

Che le brevi indicazioni epigrafiche date dal Poggio nel dialogo *de varietate fortunae*, e finora tenute in poco conto dagli epigrafisti, possono essere di qualche utilità, sebbene i testi non vi siano interamente riferiti, spero di aver mostrato nella nota precedente. Mi pare quindi non superfluo di richiamare l'attenzione degli studiosi ad un altro passo della medesima opera, riferibile ad un insigne monumento romano, sulla cui età e denominazione si è dibattuto da lungo tempo.

Nel principio del dialogo (pag. 236 nell' ediz. dell' Urlichs, *Codex U. R. topogr.*), il Poggio annovera le *opera publica et privata liberae quondam civitatis, quorum vestigia visuntur*, e sono:

1) gli archi del Tabulario con l'iscrizione di Catulo (*CIL.* VI, 1314);

2) il sepolcro di Bibulo (*C.* VI, 1319);

3) il ponte Fabricio (*C.* VI, 1305);

4) l'arco di Lentulo e Crispino sotto l'Aventino (*C.* VI, 1385);

5) *monumenta quaedam prisca, quae hodie Cimbrum appellant; templum ex manubiis Cimbricis a C. Mario factum, in quo adhuc eius trophaea conspiciuntur;*

6) la piramide di C. Cestio (*C.* VI, 1374).

Come si vede, di sei monumenti, cinque sono insigniti di epigrafi molto conosciute; e l'interlocutore infatti prosegue: *in hoc laudo curam et diligentiam tuam, Poggi, qui ista tum publicorum tum privatorum operum epigrammata intra urbem et foris*

quoque multis in locis conquisita atque in parvum volumen coacta litterarum studiosis legendas tradidisti [1]. Sorge dunque spontaneamente la quistione, se il Poggio voglia accennare a qualche epigrafe esistente al tempo suo presso il 'Cimbrum', dalla quale egli rilevasse che fosse monumento di una vittoria su barbari del Nord.

In questa ricerca però non dobbiamo limitarci alla piccola silloge epigrafica Poggiana contenuta nei codici Vaticano ed Angelicano (v. *CIL.* VI, praef. p. XXVIII-XL), — perchè essa, come anche abbiamo veduto più sopra, non contiene punto tutte le iscrizioni conosciute al Poggio, — ma bisogna estenderla sopra tutto il materiale epigrafico conosciuto in quel tempo. E se nè la silloge Einsidlense, nè la signoriliana suppeditano un'iscrizione adatta per il nostro scopo, mi pare che la troviamo presso un altro contemporaneo del Poggio, cioè Francesco Petrarca. Egli, nel suo libro *de remediis utriusque fortunae* (lib. I, dial. CXIII), parlando di Druso seniore, dice che: *ille gesserat quibus vere gloriaretur, quod romanis in saxis, primis aliquot syllabis casu aliquo deiectis, nunc etiam sculptum viget hisce versiculis*:

. . . . ad divortia Rheni
Pervasi hostiles depopulatus agros
Dum tibi Roma decus aeternaque sudo tropaea
Hister pacatis lenior ibit aquis.

L'indicazione del Petrarca *Romanis in saxis* è abbastanza vaga: ma ch'egli vedesse la lapide nella parte orientale della città, diventa probabile dal fatto, che una parte di essa nei secoli seguenti esistesse presso il Laterano. Circa il 1470, Barnabas Cristinus (cod. Stuttgart. f. 58: cf. Mommsen in questo bull. 1890, p. 85-91) e Fra Giocondo (cod. Marc. f. 212), nel 1550 il Pighio, nel 1578 Paolo Melisso copiarono ' post S. Johannem in quadam

[1] Nè si dica che il Poggio, in questo primo capitolo, voglia annoverare tutti i monumenti di età repubblicana a lui conosciuti, siano o no distinti con epigrafi; perchè egli sulla pagina seguente (237 ed. Urlichs) descrive a lungo, p. es., il ' *Templum Vestae* ' (presso il Ponte Rotto) ed il ' *Templum Castoris et Pollucis* ' (dinao di Venere e Roma), invocando le ombre di Crasso, Ortensio e Cicerone: anche questi sarebbero monumenti anepigrafi dell'epoca della *libera respublica*.

maceria ' ovvero ' post aream templi Laterani ' la medesima lapide in questa guisa:

AD DIVORTIA RHENI PERVASI HOSTILES DEPOPVLATOR AGRI
DVM TIBI BELLA FORIS AETERNAQVE SVDO TROPAEA HISTER

Dalle copie del Pighio e del Melisso risulta inoltre, che l'iscrizione aveva due sole righe, delle quali ognuna conteneva un distico intero: ed il Melisso aggiunge che l'epigramma fu scritto *grandibus omnino litteris.* Un' epigrafe di queste dimensioni si adatta a stento ad una base, e nemmeno ad un arco trionfale: ci vorrebbe una facciata lunga, quale è appunto quella di un ninfeo. E la distanza fra il *Cimbrum Marii* ed il Laterano è tanto breve (poco più di un chilometro), che tra l' epoca del Petrarca e quella del Giocondo i marmi possono bene essere stati trasportati per servire in qualche fabbrica moderna presso S. Giovanni.

Non si potrà negare poi, che il contenuto dell' iscrizione ad un letterato del trecento poteva sembrare alludere al più famoso vincitore dei popoli nordici, Gaio Mario. Ma oltracciò il ninfeo Esquilino aveva portato già da secoli il nome di *Cimbrum:* così lo dicono non soltanto le Mirabilia (c. 27), ma anche l' *Ordo Benedicti canonici* di 1143, ed un documento del 1176 (presso Coppi, Atti dell'Acc. Pontif. 15 p. 226: *u ıam petiam vinee posita iuxta formam Cimbri in regione III*). E con ragione lo Jordan (2, 517, 518) conchiude, che il nome di Cimbrum non è stato inventato dall' autore delle Mirabilia, ma da lui soltanto raccolto, secondo una tradizione secolare. E probabile anzi che questa falsa denominazione rimonti fino all' ultimo periodo dell' antichità, come, p. es., il nome di *Sepulcrum Scipionis* alla piramide Vaticana viene data già dagli scoliasti di Orazio del VII e VIII secolo. Dai veri trofei di Mario, esistiti anche sull' Esquilino ma caduti in obblio ed in rovina, in quell' epoca bassa il nome venne trasferito al ninfeo dell' acqua Julia. Diventa quindi molto improbabile che quest' ultimo fosse insignito di un' epigrafe che chiaramente parlasse delle gesta di un imperatore del quarto secolo, p. es., Valentiniano e Valente.

Anche per questo riguardo, le espressioni molto vaghe dell' epigramma rendono più probabile la nostra congettura. I filologi che finora si sono occupati di quei distici variano assai nel giu-

dizio sopra la loro età. Mentre il Petrarca ed il Burmann (*A. L.* 2, 83) lo riferiscono al primo secolo, a Druso o Germanico, il Mommsen (*CIL.* VI. 1206 nota) vi credette encomiato Domiziano, e recentemente il Buecheler (*Anth. Lat.* 895) per ragioni stilistiche voleva abbassare l'epoca fino al quarto secolo, ed al regno di Valentiniano e Valente. Disgraziatamente non possiamo decidere la questione per ragioni paleografiche: il frammento veduto dal Melisso nel 1578 è scomparso, ed invano ho cercato, se forse dai lavori recenti presso la basilica Lateranense sia venuto fuori qualche brano delle lettere. È vero che la frase *aeternaque sudo tropaea*, per noi trova un riscontro soltanto presso Claudiano (*quae proelia sudas?*; epithal. Honorii 111, cf. Birt. ind. in Claudian p. 586); ma del resto, i versi non contengono niente che contraddirebbe all' epoca di Domiziano. E che il Ninfeo dell' Esquilino sia costruito proprio in quell' epoca, è cosa generalmente accettata: lo dimostrano tanto lo stile dei trofei che oggi decorano la balaustrata del Campidoglio, quanto la iscrizione copiata dal Cittadini sotto il plinto di uno dei trofei, quando essi, nel 1587, furono rimossi dal loro posto antico (1).

Che il nome di Domiziano dopo la sua caduta e la conseguente *damnatio memoriae* fosse cancellato da tutti i monumenti pubblici e privati, è conosciuto da tutti: se tra i monumenti, diventati per ciò anonimi, fu anche il ninfeo dell' Esquilino, tanto più facilmente poteva essere trasferito un nome falso. Anche tolta dal suo posto l'epigrafe principale col nome dell' imperatore, vi rimaneva sempre l'iscrizione metrica e le sculture, che per i prigionieri raffigurativi, dimostravano essere il monumento eretto per

(1) Presso Martinelli, Roma ex ethnica sacra p. 430; IMP · DOM · AVG · | GER · PER | CRE(*simum?*) LIB(*ertum*). Nei lavori moderni fu soltanto trovato un meschino frammento con lettere 'di forma non perfetta, alte 20 cm.'



(bull. com. 1877, p. 11; *CIL.* VI 30237). Che nell' ossatura del monumento non fu trovato un solo mattone con bollo (bensì molti tegoloni degli anni 123 e 126 nella vòlta dell' emissario), lo attesta espressamente il Lanciani (acque, p. 172): che il bollo con il consolato del 9 a Ch. riferito dal Piranesi sia una falsificazione, è generalmente riconosciuto.

vittorie sopra barbari nordici. E così a Domiziano ed i Catti succedettero nell' immaginazione dei tempi bassi, Gaio Mario con i Cimbri e Teutoni.

So bene, che con questo ci siamo avanzati abbastanza nel campo delle congetture: ma la mutua relazione fra i diversi argomenti mi pare militi un poco in favore della mia tesi. In ogni caso sarei lieto, se qualche nuova scoperta venisse a confermare o a correggere ciò che ho esposto sopra quel monumento tanto notevole per la sua forma architettonica, quanto enimmatico per la sua vera origine e denominazione.

XXVI. Di alcune iscrizioni recentemente trovate nel Foro Romano.

Nel mio articolo *Die Regia* (*Jahrbuch des Instituts* 1889, p. 228-253), io aveva parlato delle iscrizioni ritrovate nel 1546 insieme con i frammenti dei fasti consolari e trionfali; ed aveva rilevato quanto importanti esse siano per stabilire con esattezza il luogo degli scavi Farnesiani, che portarono alla luce quel documento storico singolarissimo. Io allora dovetti limitarmi a discutere le testimonianze tramandateci dagli epigrafisti del cinquecento: ma siccome gli scavi recentissimi hanno fornito nuovi materiali anche per queste quistioni, non mi sembra inutile di ritornarvi sopra.

Cinque sono le epigrafi che si dicono ritrovate ' *eodem loco ubi saxa consulum* ', ' nel medesimo edifitio ' con i fasti (v. *Jahrbuch* l. c. p. 231): di tre di esse, cioè le colonnette con i *nomina legionum* (*C.I.L.* VI, 3492 *a b*), e l' iscrizione dicata nel 729/25 a. C. all' imperatore Augusto dal Senato e popolo romano (*C.I.L.* VI, 873), non occorre parlare qui. Più importante è la terza, che viene riferita dal Manuzio, dal Panvinio e dal Ligorio nel modo seguente:

....RINC...IVVENTVTIS·A...
QVEM·COS·POPVLVS·CREAVIT
ANN·NAT·XIII
..NATVS·ET·POPVLVS·ROMANVS

Che essa si riferisca a Lucio Cesare, lo riconobbe il Mommsen (*C. I. L.* VI, 900); e negli *addenda* al vol. VI n. 31272, io espressi

la congettura, che vi si debba congiungere un frammento copiato da me nel 1893 fra un mucchio di sassi dinanzi al tempio di Cesare. Questo frammento (*a*) rappresenta l'angolo superiore sinistro di un grande masso quadrato di marmo, e porta incisi con belli caratteri, le sole lettere:

L · CAE ·

E questa congettura vien confermata dall'essersi trovato negli scavi recenti, presso S. Cosma e Damiano, un altro pezzo (*b*) di base, nel quale è scritto con caratteri perfettamente identici:

RI
CIPI ·

Queste senza dubbio fanno parte del titolo di Lucio Cesare trovato nel 1546; e ne completano il principio in questo modo:

a *b*
L · CAE *sa* RI *aug. f. divi n*
p R I N CI P I · IVVENTVTIS A *ug.*

Come si vede, nei pezzi recenti non vi è nemmeno una sola lettera (poichè della C di *principi* sul frammento nuovo vi è soltanto una piccola traccia, nell'altro sasso ora perduto sarà stata la parte maggiore copiata per lettera intera dagli autori del Cinquecento), che ricorra sulla lapide scavata nel 1546: e sarebbe un caso stranissimo, se appartenessero a due iscrizioni diverse.

Ma ciò che toglie ogni dubbio intorno a questa congettura, è l'esistenza di un titolo compagno dedicato a Gaio Cesare e ritrovato nelle medesime vicinanze. È un masso quadrato di marmo alto m. 0,60, largo m. 0,63, profondo m. 0,70, rotto da destra e da dietro, ma di modo che poco vi manchi. La parte superiore fu trovata già nel 1872 presso l'angolo nord-est della basilica Giulia (Brizio Bull. dell' Ist. 1872 p. 229; Jordan *Eph. epigr.* III p. 283 n. 59; *C. I. L.* VI, 3748), mente la parte inferiore fu scavata recente-

mente nella sacra via, fra il tempio di Faustina e quello di Romolo. Spetta al Gatti il merito di averli riuniti e suppliti:

c. c AESARI · AV *g. f. divi n*
PRINCIPI · I *uuentutis*
PONTIFIC *i cos. des.*
sen ATVS ET POPV *lus romanus*
hi C PR *i* MVS · OM *nium*
annos natus XIIII · C *os. creatus est*

Le lettere sono belle e perfettamente conformi a quelle della epigrafe di Lucio Cesare: non può recare meraviglia se sono un poco più grandi (le lettere del frammento *a*, L · CAE sono alte sei centimetri, quelle AESARI · AV soltanto 5 $^1/_2$), perchè il secondo titolo conta sei righe, ed il primo soltanto cinque.

L'epoca dei titoli si può rinchiudere nello spazio di pochi anni. Quello di Lucio è posteriore al 752, nel quale il giovinetto fu designato console; quello di Caio anteriore al 754, nel quale egli assunse il consolato e depose quindi il titolo di *princeps iuventutis* (v. Mommsen *Res gestae Divi Augusti* [1] p. 52. 53). Essendo poi ambedue di argomento e di forma così uguale, facilmente supporremo che siano posti contemporaneamente, cioè nell'anno 752 o 753. Che non siano semplici basi per statue, risulta dal fatto che sono prive di ogni sagoma o profilo: ma a quale edifizio appartennessero, non saprei dirlo. Il più probabile mi sembra che fossero poste in un edicola, forse lungo la sacra via, sotto il fianco del tempio del Divo Giulio, dinanzi al tempio dei Castori e l'Arco di Augusto [2].

(1) Il Gatti ha giustamente riconosciuto che i due pezzi *a* e *b* appartengono insieme: ma se egli ha voluto comporlo con un frammento già esistito nella raccolta dell'antiquario Guidi e pubblicato *C. I. L.* VI 901 (..*augusti* | ..*uventuti* | ..*guri*), questa congettura, ingegnosa per se, viene rifiutata dall'esame del pezzo originale. La lapide Guidiana si trova nei magazzini del Museo delle Terme: non è di una base, ma di una grossa lastra, anche le diverse misure delle lettere dimostrano che non può appartenere ai frammenti del Foro.

(2) La base *C.* VI, 875 fu, secondo lo Smetio ed il Pighio 'longa ped. 9,

Un supplemento interessante si aggiunge pure al titolo menzionato sotto il n. 4 nello *Jahrbuch* l. c. Dal Manuzio (Vat. 5241 p. 52 e 357) e dal Panvinio (Vat. 6035 f. 43, fasti ad a. 748) viene riferito immediatamente dopo l' iscrizione di Lucio un frammento: .. HONOREM · DOMVS · AVGVSTAE · KALAT .... Nel *C.I.L.* VI, esso si trova nascosto tra la *varia lectio* al n. 900. Ma che si tratti di un titolo affatto diverso, come io aveva sostenuto nello *Jahrbuch* l. c., vien confermato dall'essersi trovato ultimamente l'altra metà del medesimo, cioè un bel pezzo d' epistilio lungo m. 1,80, con lettere perfettissime alte m. 0,06, il quale si ricongiunge coll' altro in questa guisa:

	a	*b*
in	HONOREM · DOMVS · AVGVSTAE · KALAT	ORES PONTIFICVM · ET · FLAMINVM

Essendo la lunghezza complessiva di c. metri 3,40, abbiamo da fare non con una porta semplice, ma una grande apertura larga tre metri (dieci piedi romani) che con somma probabilità si potrà spiegare come ingresso alla *schola kalatorum pontificum et flaminum*. Dunque in modo simile come presso l'*aerarium Saturni* esisteva la *schola scribarum librariorum et praeconum aedilium curulium* (la cosidetta *schola Xantha*), così presso la Regia, il locale uffiziale del Pontefice Massimo, avevano la loro *schola* i subalterni dei grandi sacerdozi. E giustamente metteremo in relazione con questo i frammenti di una dedica fatta appunto dai *kalatores pontificum et flaminum*, all' imperatore Traiano (*C. I. L.* VI, 2184: cf. *Jahrbuch* a. a. O. p. 232; Bull. comun. 1899 p. 146), che sono stati trovati, parte nel secolo XVI, parte nel XVIII, sul Foro Romano.

L' importanza speciale però consiste in questo, che il nuovo pezzo *b* conferma la località degli scavi Farnesiani nel 1546. Si vede, che quello scavo che portò alla luce i fasti, si è arrestato

---

lata 3, spissa 2'. Se fosse lecito prendere qui *spissa* nel senso dell'altezza, le misure si adatterebbero bene a quelle di Gaio e Lucio. [Dopo composta questa nota, è stata trovata fra gli avanzi della stessa Basilica Aemilia, l'iscrizione monumentale in caratteri cubitali: *L. Caesari Aug[u]sti f(ilio) divi n(epoti), principi iuventutis co(n)suli desig(nato) cum esset ann. nat. XIIII, aug(uri), senatus.* (*Bull. comun.* 1899 p. 141): non posso però, per ora, discutere se esiste una relazione fra essa e le due epigrafi di cui abbiamo ragionato.]

a quel piano incirca, che fino ai tempi recentissimi fu il suolo del Foro Romano. In questa altezza deve essere stato trovato il pezzo *a* ora scomparso: il muro di epoca tarda, nel quale fu incastrato il pezzo *b* si trova ad una profondità più grande di quasi un metro, e quindi non fu attinto dagli scavi del 1546, per ritornare alla luce soltanto trecentocinquanta anni più tardi.

(*Sarà continuato*)

CH. HUELSEN.

VITELLIUS

(Taf. IX).

Auf Tafel ist, ich will nicht sagen das beste, aber gewiss eines der besten Bildnisse des Vitellius abgebildet, von zweifelloser Echtheit und schon dadurch, bei der Verdächtigkeit der meisten andern Bilder dieses Kaisers, von Bedeutung. Ausgegraben bald nach 1870 auf dem Gebiet der Diocletiansthermen, lagen Kopf und Büste noch getrennt und ungereinigt in einem Keller, als der Bildhauer Fritz Schultze sie zuerst sah. Er erwarb und reinigte beide Theile und fügte sie wieder zusammen.

Der Marmor ist lunensischer, wie ich von F. Schultze lerne, von der minder harten Sorte, nach dem Bruch *Betuglia* benannt. Einzelne härtere Striche durchziehen die Masse: ein solcher ist, an hellerer Farbe kenntlich, an der linken Wange unseres Kopfes sichtbar. Die Arbeit ist sehr gut und der Eindruck einer zarten weichen Behandlung des Fleisches ist wohl noch ein wenig gesteigert durch die Zeit und die Einwirkung der Erde: die Oberfläche erscheint wie leise verwischt und bekommt dadurch etwas was man wohl *sfumato* nennen könnte. Die Erhaltung ist sonst vorzüglich: nur das Haar an der l. Schläfe, die l. Braue, die Unterlippe haben kleine Bestossungen erfahren; die stärkste — von einem Ausbruch an der Büste hinten links abgesehn — hat den Rand der r. Ohrmuschel fortgenommen. An der Nase ist die Verreibung am stärksten gewesen, und doch ist auch sie im Wesentlichen intakt.

Eine geringe Ueberarbeitung hat der Kopf allerdings erfahren, aber nur an einzelnen Partien des Haares. Darauf hat mich F. Schultze selbst aufmerksam gemacht, und ich habe die Spuren dieser Uebergehung mit dem Zahneisen genau geprüft. Diese Uebergehung ist zweifellos antik, und ich habe eine Zeitlang geschwankt, ob sie nicht von der ersten Hand herrühre, weil sie stel-

lenweise, namentlich an der linken Schläfe, so gut und sorgfältig sich der ersten Ausführung mit Bohrer und Meissel anpasst. Denn



um die Spitzen, in welchen die einzelnen, hier in etwas stärkerer Masse und Lockerung sich hebenden Haarsträhnen enden, zu son-

dern, ist zuerst mit dem Bohrer hineingegangen, doch ohne dass dessen Wirkung so sichtbar gelassen wäre, wie man es hundert Jahre später zu thun liebte. In dieser ganzen Haarpartie hat unser Kopf die grösste Aehnlichkeit mit dem grossartigen Neapler Caesar [1]. Aber während dieser letztere in der scharfen, präcisen Ausführung nicht bloss von Kopf- und Brauenhaar, sondern auch des Gesichtes den Eindruck von Bronzearbeit macht, zeigt der Vitellius Marmorstil. Das wenig gekräuselte und am ganzen Hinterkopf in sehr schwachem Relief gehaltene Haar nun ist an manchen Stellen, nachdem es mit dem Meissel — mit dem Bohrer nur in jenen Schläfenpartien — gezeichnet und in kleine Löckchen gelegt worden, noch mit einem Zahneisen gleichsam gekämmt. Diese feine Strähnung ist aber ungleichmässig: an der linken Kopfseite ist sie auch weiter vorn, um die Schläfe sichtbar, an der andern nicht; auch hinten nicht überall gleich, am auffälligsten im Nacken und hinter dem rechten Ohr, und hier stellenweise nicht in Uebereinstimmung mit und Anpassung an die erste Zertheilung und Zeichnung der Haare, sondern über die Haarbüschel wie über die sie sondernden Furchen weggehend, wie es scheint, zum Ersatz für Beschädigung des Haarreliefs. Fände man Bedenken solche jedenfalls nur geringfügige Beschädigung anzunehmen, so wäre vielleicht eine andre Möglichkeit denkbar, dass nämlich der Künstler der den Kopf gemacht, die Arbeit an der Rückseite nicht zu Ende geführt, und dann eine andre Hand in ihrer Weise die Sache abgeschlossen hätte. Wahrscheinleicher aber ist, dass eine noch spätere Hand im Spiele ist.

Jedenfalls nämlich ist die Verbindung des Kopfes mit dieser Büste, ob sie gleich aus demselben Marmor gearbeitet ist, das Werk einer späteren Zeit. Denn vor Hadrian ist eine Büste dieser Form, die nicht nur die ganze Brust, sondern mit den Schultern auch ein Stück der Oberarme einbegreift, nicht denkbar. In diese Büste ist der Kopf eingelassen, so genau hineinpassend, als ob sie für ihn gemacht wäre: nur eine schmale Fuge, jetzt mit Gips gefüllt, läuft innen am Rand des Panzers um. Denn, mit dem Paludamentum bekleidet, soll die Büste Vitellius offenbar als Imperator darstellen. Unter dem Mantel kommt vorn der Panzerrand und

(1) Bernoulli Röm. Ikonogr. I Taf. XIII, Baumeister Denkm. S. 678.

unter diesem die Tunica zum Vorschein. Was den rechten Oberarm umgiebt, sollen offenbar die Schulterstreifen des Panzers sein; doch sind dieselben nicht genauer ausgeführt. Als man der Kopf also nach nicht viel weniger als einem Jahrhundert auf diese Büste setzte, da wird vermuthlich auch jene Ueberarbeitung der Haares stattgefunden haben.

Dieser Kopf des Vitellius zeigt im Wesentlichen dieselbe Bewegung wie die zwei von Bernoulli abgebildeten; Taf. V der von Venedig und Taf. VI der Wiener, von denen jedenfalls der letztere ebenso wie der Schultzesche zum Einlassen in eine Büste hergerichtet ist. Alle drei sind etwas nach rechts gewandt und dabei nach dieser Seite hängend. Bernoulli findet den Wiener ' etwas abwärts geneigt, während sonst eher das Gegentheil stattfindet'. Ohne anders als nach Bernoulli's Abbildung urtheilen zu können, bezweifle ich doch diese Verschiedenheit bei sonst so weit gehender Uebereinstimmung in allen Hauptzügen. Vermuthlich ist es nur Bernoulli's Photographie die dieser Eindruck macht, weil die Aufnahme von zu hohem Standpunkt gemacht ist, mit so scharfem Licht von oben und den tiefen Schatten unter dem Kinn. Ich meine von dem Schultzeschen Kopf die gleiche Ansicht haben gewinnen zu können. Auch zeigt die fleischige Masse des Unterkinns am Wiener Kopf keine stärkere Zusammendrückung als an dem römischen; eben sie dürfte auch der Grund sein, dass das vom Irdischen beschwerte Haupt nicht nach vorn sondern zur Seite sich neigt. Eben das schlaffe, durch Völlerei aller Energie beraubte Wesen ist in dem neuen Vitellius noch besser zum Ausdruck gekommen als in dem Wiener, obgleich die Verwandtschaft beider Bildnisse in die Augen springend ist: ausser der, wie gesagt, gleichen Haltung, dieselbe oder wenigstens ähnliche Lockerung des sonst mehr flachen Haares in den Schläfen, dasselbe Stirnbüschel, dieselben Stirnfalten, derselbe geschlossene links etwas herabgezogene Mund; dass das Gesicht am Wiener Kopf schmäler, die Nase länger erscheint, ist wohl wieder durch die Aufnahme bedingt ([1]).

([1]) Auch die andern Köpfe, welche ich im Original (Bernoulli 1 Capitol. 2 ebda, 4 Altemps, 5 Barberini, oder in Abbildung (7 Torlonia, 8 Uffizien, 11 und 12 Mantua, — auch Labus LIV 1 scheint ein Vitellius zu sein —, 19 und 20 Louvre und Berlin) habe vergleichen können, stimmen in der Bewegung überein und hängen alle von einem Originale oder Originalen der-

Beide Köpfe lassen auch in gleicher Weise die Uebereinstimmung mit den Münzbildern vermissen oder wenigstens nicht so gross erscheinen, wie sie bei Kaiserbildnissen der ersten Jahrhunderte die Regel ist. Und doch kann nicht wohl gezweifelt werden, dass die Marmorporträts wirklich Vitellius darstellen: die Stirnlinie, die Krümmung der Nase, der dicke Hals mit den Falten um den Mund und das Doppelkinn sind immer noch genügend das zu beweisen: es ist aber das Gesicht des Vitellius ein solches dass es seine Wirkung besser in der Vorderansicht thut, wie andre grade in der Seitenansicht vorzügsweise zur Geltung kommen.

Eine Eigenthümlichkeit bemerke ich nur an dem Schultzeschen Vitelliuskopf, dass nämlich links die Unter-, rechts die Oberlippe ein wenig vortritt. In unserer Tafelabbildung, wo die linke Seite heller beleuchtet ist, leicht einseitig wahrgenommen, verleiht das dem Gesicht einen gewissen Ausdruck von Verachtung. Fasst man aber im Textbild beide Seiten ins Auge, so möchte man darin fast den Nachklang einer Mundbewegung des Schmausenden erkennen.

E. Petersen.

---

selben Art wie die oben genannten ab. Ihr moderner Ursprung giebt sich, soweit ich gesehen, durch reichere Fülle und stärkere und zwar dem Stile jener Zeit nicht gemässe Kräuselung des Haares, ganz besonders aber durch Veränderung das physiognomischen Ausdrucks zu erkennen, indem der Blick lebhafter (namentlich durch Einarbeitung in den Pupillen), und der geschlossene Mund mehr Festigkeit des Willens als Uebersättigung auszusprechen scheint. Durch etwas stärkere Hebung des Kopfes, und ganz in die linken Augenwinkel gedrehte Pupillen mit runden Eintiefungen ist der Barberinische Kopf n. 5 ganz besonders auffällig. Jene Merkmale modernen Ursprungs hat auch der Capitolinische Kopf n. 1.

[Nach gütiger Mittheilung von R. v. Schneider hält auch der Wiener Vitellius den Kopf nicht 'abwärts geneigt', 'da er ihn vielmehr etwas zurückzieht'. Er dürfte also eher noch mit dem Barberinischen als mit dem Schultzeschen übereinstimmen, ausser im Blick, da der Wiener 'aus weitgeöffneten Augen den Blick etwas noch unten richtet. Ohne Zweifel fühlt sich der Schlemmer bei wohlbesetztem Mahle erhoben und erhaben' R. v. Schneider kann auch diesen Kopf nicht für antik halten, und nach dem Mitgetheilten dürfte man geneigt sein, ihm beizustimmen].

DIE ADOPTION HADRIANS.

Man ist im Altertum sowol als in der Neuzeit verschiedener Meinung darüber gewesen, ob Traian selbst auf dem Krankenbette in Selinus den Hadrian zum Adoptivsohn und Nachfolger erklärte oder ob die Designierung Hadrians unmittelbar nach Traians Tode durch ein trügerisches Gaukelspiel der Kaiserin Plotina zustandegebracht wurde. Vor kurzer Zeit ist Hermann Dessau dem Problem wiederum näher getreten und hat es in dem Sinne zu lösen versucht, dass Hadrians Thronbesteigung Plotinas Werk gewesen sei (1). Zu meinem Bedauern kann ich jedoch den Ausführungen des ausgezeichneten Forschers nicht beipflichten.

Von den beiden Autoren, deren Darstellung der Vorgänge in Selinus, wenn auch nur im Auszuge, erhalten ist, leugnet Cassius Dio den Excerpten des Xiphilinus und Zonaras zufolge die Adoption Hadrians durch Traian ganz entschieden (2). Er beruft sich hiefür auf das Zeugnis seines Vaters Cassius Apronianus, der Statthalter von Kilikien gewesen war. Aber Apronianus war ungefähr 60 Jahre nach Traians Tode Legat dieser Provinz (3); unmöglich konnte er zu dieser Zeit auch in Selinus selbst authentische Nachrichten über die Ereiguisse beim Tode Traians erfahren; unmöglich können wir

(1) « Die Vorgänge bei der Thronbesteigung Hadrians ». Festschrift für Heinrich Kiepert, Berlin 1898 S. 85 ff.

(2) Ἁδριανὸς δὲ ὑπὸ μὲν Τραιανοῦ οὐκ ἐσεποιήθη (LXIX 1,1) vgl. Zonar. XI 23.

(3) Vgl. Klebs *Prosopogr.* I 312 n. 413; Pauly-Wissowa R. E. III 1681 n. 27. Zu dem dort Bemerkten habe ich nachzutragen, dass in der Inschrift *C. I. L.* XIV 4089, 26 = XV 2164 (Ostia) wol gleichfalls der Vater Dios genannt ist, dass derselbe demnach mit vollständigem Namen M. Cassius Apronianus hiess. Da in dieser Periode der Kaiserzeit die Praenomina vom Vater auf den Sohn vererben, wird dadurch die Vermutung nahegelegt, dass auch Dio selbst den Vornamen Marcus führte.

das Geschwätz der Provinzler, die in den Vorgängen am Hofe gerne Geheimnisse suchten, als historische Quelle benützen.

Dio sieht ferner einen Beweis gegen die Adoption darin, dass Hadrian von Traian keine ausserordentliche Auszeichnung empfieng und nicht Consul ordinarius wurde. Der Grund mag in der streng loyalen Politik des « besten Kaisers » liegen, mit der die ungewöhnliche Ehrung selbst des Mannes, dessen Adoption er im Auge hatte, nicht vereinbar war. Der Einzige, in dem die öffentliche Meinung einen Rivalen Hadrians bezüglich der Thronfolge zu sehen glaubte, — Neratius Priscus (4) — hat unseres Wissens ebensowenig wie Hadrian eine ausserordentliche Auszeichnung empfangen. Uebrigens ist Dios Bemerkung bezüglich des Consulates nur teilweise richtig; denn im Jahre 118 sollte Hadrian seinen zweiten Consulat als Jahresconsul antreten (5).

Endlich führt Dio noch als Grund für seine Meinung an, dass das auf die Adoption bezügliche Schreiben an den Senat Plotinas Unterschrift trug: die Krankheit des Kaisers giebt uns hiefür die ausreichende Erklärung.

Der andere Historiker, Marius Maximus, dessen Bericht in der Bearbeitung der *historia Augusta* vorliegt (6) und zum Teile wol auf Hadrians eigene Aufzeichnungen (7) zurückgeht, hat die Ansicht vertreten, dass Traian die Adoption Hadrians beschlossen hätte; dies geht aus dem Tenor der Erzählung hervor (8). Doch auch gegenteilige Gerüchte werden nicht verschwiegen (9): dass Traian nicht Hadrian sondern Neratius Priscus zur Adoption ausersehen habe (10);

(4) Vgl. über ihn Dessau *Prosop.* II 402, n. 46; Ritterling Arch. epigr. Mitth., XX, 1897, 14 ff.

(5) *Hist. Aug. vit. Hadr.* 4, 4 (der Ausdruck *facere* findet sich auch sonst für kaiserliche Commendation beim Consulat, vgl. Mommsen St. R. II³ 925, 2; wahrscheinlich erfolgte die Designation Hadrians im Frühjahr 111, vgl. Mommsen I³ 586 f.).

(6) *Vit. Hadr.* 1-4; Marius Maximus wird 2, 10 citiert.

(7) Vgl. *vit*, 1, 1. 3, 3. 5.

(8) Vgl. *fuit.. in amore Traiani* (2, 7); *ad spem successionis erectus est* (3, 7); *a Sura comperit adoptandum se a Traiano esse* (3, 10); *defuncto quidem Sura Traiani ei familiaritas crebuit* (3, 11); *in adoptionis sponsionem venit* (4, 3); *totam praesumptionem adoptionis emeruit* (4, 4).

(9) *Vit.* 4, 8-10.

(10) Neratius kann nur um Weniges jünger als Traian gewesen sein.

dass er die Wahl des Nachfolgers dem Senate überlassen wollte; endlich dass die Erklärung der Adoption nach dem Tode Traians durch eine von Plotina unterschobene Person erfolgte, die mit erlöschender Stimme für den todten Kaiser sprach (11). Schon hat der Hofklatsch die Gewandung einer Serailgeschichte angenommen.

Einen neuen Grund hat Dessau beigebracht. Er weist darauf hin, dass der *Lictor proximus* des Traian, Ulpius Phädimus, obwol ein noch junger Mann, wenige Tage nach seinem Herren in Selinus starb, und dass die Asche des Lictors erst 13 Jahre später durch einen Freund nach Rom geschafft wurde (12). Dessau schliesst daraus, dass « Phädimus eines nicht natürlichen Todes gestorben sei, und dass sein Tod zusammenhänge mit den geheimnisvollen Vorgängen am Todtenbette Traians, von denen das Gerücht zu berichten gewusst hatte » (13).

Aber welchen Zweck konnte es für Plotina haben, gerade den *Lictor proximus* kurze Zeit nach dem Tode ihres Gatten aus der Welt zu schaffen? Der *Lictor proximus* begleitete den Kaiser, wenn dieser öffentlich erschien; am Krankenbett des Imperators war er überflüssig. Da gab es Hofbedienstete, die weit mehr um die Person des Herrschers beschäftigt waren und über Vorgänge, die sich am Krankenlager abspielten, genauer Bescheid wissen mussten: wenn man Phädimus tödtete, hätte man auch Aerzte und Kammerdiener (14)

(11) *Vit.* 4, 10; auf ähnliche Tradition gehen Vict., Caes. 13, 13 (abweichend 13, 11) und Eutrop. 10, 6 zurück.

(12) Grabschrift des Phädimus *C. I. L.* VI 1884 = Dessau *Inscr. Lat. sel.* 1792. Phädimus wird darin bezeichnet als « *divi Traiani Aug. a potione item a laguna et tricliniarch(a), lictor proximus et a comment(ariis) beneficiorum* » wozu Dessau bemerkt (S. 88), dass er das Amt eines *Lictor proximus* vielleicht noch gleichzeitig mit den früheren Chargen oder doch gleich darauf bekleidet habe. Doch der Wortlaut der Inschrift besagt, dass Phädimus zuerst die drei durch *item* und *et* verbundenen Aemter innehatte, und dann erst zur Stellung eines *Lictor proximus et a commentariis beneficiorum* vorrückte; es wäre auch wunderbar, wenn ein Mann fünf ihrem Charakter nach zum Teile so verschiedene Hofstellungen vereinigt hätte. Zur Analogie führe ich die Inschrift des Bucolas aus der Zeit Domitians an: *Ti. Claudius Aug. lib. (Bucolas praegustator, tricliniarc(a), proc. a munerib., proc. aquar. cet.* (*C. I. L.* XI. 3612 = Dessau *Inscr. Lat.* 1567).

(13) A. a. O. S. 88 f.

(14) Vgl. über die *cubicularii* Marquardt-Mau Privatleben der Römer I² 144, 5.

beseitigen müssen. Aber nicht die mindeste Spur in unserer Ueberlieferung deutet auf eine solche Kabinetsjustiz, die der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen gewiss nicht entgangen wäre. Und selbst wenn Phädimus allein — so wenig glaublich dies ist — um das Geheimnis gewusst hätte: würde man nach der offiziellen Todesanzeige Traians noch mehrere Tage ([15]) gewartet haben, um den Mitwisser aus dem Wege zu schaffen? Es war dann ebenso überflüssig, ihn zu tödten, wenn er geschwiegen, wie wenn er das Geheimnis verraten hatte. Die Tatsache, dass ein junger Mann aus dem sehr zahlreichen Hofpersonal einige Tage nach dem Kaiser starb, kann man daher wol kaum zu weitreichenden Schlüssen benützen. Wie Traian selbst mag sich Phädimus den Krankheitskeim bei der Belagerung von Hatra in der mesopotamischen Wüste geholt haben ([16]).

Die Inscenierung des Gaukelspiels und Tödtung des Helfershelfers wird nun gerade Pompeia Plotina zugeschrieben, die unter den römischen Kaiserinnen die reinste Figur ist ([17]). Wie mag man nur annehmen, dass Plotina, von deren Einfluss auf die Politik ihres Gatten nichts verlautet, die durch Sittenreinheit wie durch philosophische Bildung — sie bekannte sich zu den Grundsätzen Epikurs ([18]) — ausgezeichnet war, eine Intrigue von so empörenden Pietätlosigkeit durchgeführt und ihrem Helfer mit dem Tode gedankt habe! Dies ist ebensowenig denkbar, als dass die alternde Kai-

([15]) Am 11. August erhielt Hadrian in Antiochia die Nachricht von Traians Tode (vit. Hadr. 4, 7), am 12. August starb Phädimus.

([16]) Vgl. Dio LXVIII 31. 32, 1. Ohne Grund sucht Dessau die Spuren eines Geheimnisses auch darin, dass die Ueberreste des Phädimus nicht mit denen Traians nach Rom geschafft wurden. Wenn ein Kaiser stirbt, mag man leicht des Lakaien vergessen. Auch wenn Phädimus wirklich das Geheimnis verraten hätte, wäre es zwecklos gewesen, durch eine ungewöhnliche Behandlung seiner Leiche dem Gerücht, das sich ohne Zweifel an seine Person geknüpft hätte, neue Nahrung zu geben. Erst Jahre später hat ein Freund des Phädimus, der sich zur Zeit von Traians Tode wol nicht in Selinus befunden hatte und vielleicht im Gefolge Hadrians dahinkam, die Asche des Lictors nach Rom schaffen lassen.

([17]) *οὕτω γε ἑαυτὴν διὰ πάσης τῆς ἀρχῆς διήγαγεν ὥστε μηδεμίαν ἐπηγορίαν σχεῖν* sagt derselbe Dio (LXVIII, 5, 5), der sie nachher eine so unwürdige Rolle spielen lässt.

([18]) Vgl. zu dem Schreiben der Plotina an Hadrian, das sich auf die Epikureische Schulordnung bezieht: Diels, Archiv f. Geschichte der Philosophie IV 1891, 486 ff. Wilhelm, Jahreshefte d. öst. arch. Inst. II 1899, 270 ff.

serin « aus sinnlicher Liebe » zu Hadrian diesem zur Herrschaft verholfen habe ([19]).

Wenden wir uns zu den Tatsachen, die dafür sprechen, dass die Adoption Hadrians den Absichten des Kaisers entsprach ([20]).

Enge Bande fesselten schon den jungen Hadrian an den damaligen Senator Ulpius Traianus. Beide stammten aus demselben Orte; Beider Familien waren durch Verschwägerung verbunden, so dass Hadrian einer der wenigen männlichen Verwandten Traians war ([21]). Noch als Privatmann übernahm Traian gemeinsam mit Caelius Attianus, gleichfalls einem Landsmanne, die Vormundschaft über den Knaben. Als er Kaiser war, gab er dem Hadrian seine Grossnichte Vibia Sabina zur Frau und kettete ihn so von Neuem an sich. Und doch wäre dies der grösste Fehler gewesen, wenn er nicht die Absicht gehabt hätte, Hadrian zu adoptieren; denn durch diese Verbindung mussten die Hoffnungen, die Hadrian von Jugend auf hegte ([22]), zur Gewissheit gesteigert werden. Hadrian stand überdies in ununterbrochenem Verkehr mit dem Kaiser; er begleitete ihn in die beiden dacischen Feldzüge und erhielt beidemal militärische Auszeichnungen ([23]); er verfasste nach dem Tode des Licinius Sura die Reden für den Kaiser ([24]); er empfieng von diesem den Diamant, den Traian von Nerva bekommen hatte ([25]).

In einem Relief des Triumphbogens von Benevent, den der Senat im Jahre 114 dem Kaiser dedicierte ([26]), ist dargestellt,

([19]) ἐξ ἐρωτικῆς φιλίας Dio LXIX 1, 2. Die Bildnisse der Plotina zeigen durchwegs die Züge einer nicht mehr jungen Frau, vgl. Bernoulli Röm. Ikonogr. II 2, 92 ff. Dass die wolwollende Gesinnung Plotinas Hadrian in seiner Laufbahn geleitete und förderte, soll natürlich nicht bestritten werden.

([20]) Auch dies leugnet Dessau (S. 86 f.). Für das Folgende vgl. Rohden in Pauly-Wissowas R. E. I 493 ff. Duruy-Hertzberg, Gesch. d. röm. Kaiserreichs II 329 ff.

([21]) Ausser Hadrian sind nur zu nennen der Gatte von Traians Schwester Marciana, wahrscheinlich C. Salonius Matidius Patruinus, der bereits im Jahre 78 starb (*Prosop.* III 162 n. 81), und der Gemahl der Nichte Traians (und Schwiegermutter Hadrians) Matidia, der L. Vibius hiess (vgl. *Prosop.* II 354), sonst aber gänzlich unbekannt ist; vielleicht starb er in jungen Jahren.

([22]) Vgl. *vit.* 2, 4 ff.

([23]) *C. I. L.* III 550.

([24]) *Vit.* 3, 11.

([25]) *Vit.* 3, 7.

([26]) Vgl. die Inschrift des Bogens *C. I. L.* IX 1558 = Dessau *Inscr. Lat.* 296.

wie Traian vom Kampfe heimkehrend der Göttin Roma entgegentritt. Diese aber legt ihre Rechte auf die Schulter Hadrians und weist damit auf die Zukunft des Reiches hin (27). Allerdings hat Alfred von Domaszewski auf Grund einer Bemerkung Benndorfs die Ausarbeitung der Reliefs erst in die Zeit Hadrians selbst verlegt (28). Aber abgesehen davon, dass es erstaunlich schiene, wenn die Arbeit am Triumphbogen, die 114 begann, erst nach 117 soweit gediehen wäre, dass man die Reliefs in Angriff nehmen konnte, scheint mir Domaszewskis Deutung des einen Reliefs, das ihn zu dieser zeitlichen Ansetzung führt (29), nicht das Richtige zu treffen. Ich kann mich seiner Meinung, dass dort die Unterwerfung Mesopotamiens dargestellt sei, nicht anschliessen. weil ich es für kaum glaublich halte, dass der Künstler grosse und seit uralten Zeiten berühmte Ströme wie den Euphrat und Tigris als Knaben dargestellt habe; zeigt doch auch das Münzbild das damals, auf die Eroberung Armeniens und Mesopotamiens geprägt wurde, deutlich zwei bärtige



Flusgötter (30). Ebensowenig vermag ich der Deutung des neben Traian stehenden Mannes auf Lusius Quietus, den Eroberer Mesopotamiens (31), beizustimmen. Der Mann trägt nicht, wie Domaszewski meint, unrömische Tracht; einer freundlichen Mitteilung Eduard Hulas, der Petersen beistimmt, entnehme ich, dass er vielmehr mit der Toga bekleidet ist. Und dieser alte Mann im Frie-

(27) Vgl. Petersen Röm. Mitth. VII 1892, 252; v. Domaszewski Jahreshefte d. öst. arch. Inst. II 1899, 177 f. Courbaud, *Le basrelief Rom. à représent. hist.* Paris 1899, 144. Das Relief ist abgebildet bei Meomartini, *I monumenti di Benevento* tav. XVIII und in den Jahresheften S. 177.

(28) S. 186.

(29) Dasselbe ist abgebildet bei Meomartini tav. XXVI und in den Jahresheften S. 185.

(30) Cohen II² 21; die obige Abbildung (nach einem Exemplar des Wiener Münzkabinets) verdanke ich der gütigen Vermittelung Kubitscheks.

(31) Vgl. über ihn Dessau Prosop. II 308 n. 325.

denskleide, soll den schneidigsten Reitergeneral seiner Zeit vorstellen! Wir wissen überdies, dass Hadrian nach seiner Thronbesteigung den Lusius Quietus sofort seiner Stellung enthob ([32]) und ihn bald darauf (noch im Jahre 118) tödten liess ([33]); eine künstlerische Verherrlichung des Maurenscheikhs ist also gewiss nicht nach seinem Wunsche gewesen. Schliesslich hätte man nach dem Tode Traians wol kaum die Tactlosigkeit begangen, gerade die Unterwerfung jenes Landes bildlich zu verewigen, in welchem den Kaiser am Schlusse seines ruhmreichen Lebens sein Feldherrenglück im Stiche gelassen hatte ([34]).

In diesem Relief des Triumphbogens dürfte also wol nicht die Besitznahme Mesopotamiens, sondern, wie Petersen vermutete ([35]), die Unterwerfung Daciens dargestellt sein; würde man doch sonst in den Reliefs des Bogens einen unverkennbar deutlichen Hinweis auf diese grösste Tat Traians vermissen ([36]).

Für die Entstehung der Reliefs noch unter Traian selbst spricht auch, dass wir den *Lictor proximus* Ulpius Phädimus, von dem oben die Rede war, auf dem Bogen dargestellt finden, wie aus den individuellen Gesichtszügen des kaiserlichen Lictors geschlossen wurde ([37]). Nach dem Tode des Phädimus wird man nicht mehr in der Lage gewesen sein, die Züge des Verstorbenen wiedergeben zu können. Dessaus Hypothese, die sich an diesen Mann knüpft, wäre allerdings durch die Annahme der späteren Entstehung des Bogens aufs schlagendste widerlegt. —

([32]) *Vit.* 5, 8.

([33]) *Vit.* 7, 2. Dio LXIX 2, 5.

([34]) Vor Hatra, vgl. Dierauer Beitr. zu einer krit. Gesch. Traians in Büdingers Untersuch. z. röm. Kaisergeschichte I 181 f.

([35]) A. a. O. S. 242. Die Flussgötter würden dann, wie Petersen meint, zwei Nebenflüsse der Donau (etwa Theiss und Aluta) vorstellen wie sie in ähnlicher Gestalt auf Münzen des Gallienus (Cohen V² 368 n. 221) und Probus (Cohen VI² 316, n. 635) erscheinen, während der Hauptstrom durch eine Brücke (vielleicht ein Hinweis auf Traians berühmte Donaubrücke) angedeutet wäre, über welche eben Hadrian und zwei andere Römer schreiten. Dass Hadrian an den beiden dacischen Kriegen teilnahm, ist bekannt.

([36]) Ganz fehlt eine Hindeutung auf die Gewinnung des Petraeischen Arabien: vielleicht weil der Eroberer Arabiens, Cornelius Palma, in der letzten Zeit Traians in Ungnade gefallen war (vit. 4, 3).

([37]) Meomartini 83. 93. Petersen 253. Dessau 89 Anm.

Im parthischen Kriege erhob Traian den einstigen Mitvormund Hadrians, Caelius Attianus [38], zum *Praefectus praetorio* und ernannte, als er, wahrscheinlich schon im Frühjahr 117 [39], erkrankte und die Rückreise nach Rom antrat, Hadrian zum Statthalter der wichtigsten Provinz, Syriens, und zum Kommandierenden des Heeres, das er selbst im Kampfe geführt hatte [40]. Damals im Alter von 63 Jahren und von einem schweren Leiden heimgesucht [41], musste ein Mann vorschauenden Geistes, wie Traian doch ohne Zweifel gewesen ist, sich vor Augen halten, dass der Tod rasch an ihn herantreten könne; er musste wissen, dass es jetzt nur die Wahl gab zwischen der Entlassung der eng verbundenen Kommandierenden der Orientarmee und der Leibgarde oder der Adoption Hadrians, die, wenn auch nicht staatsrechtlich, so doch den Tatsachen nach die Nachfolge desselben sicherte. Denn liess er das Reich in Ungewissheit über den Nachfolger oder designierte er einen Anderen als Hadrian, so war im Momente seines Hinscheidens die Entfesselung eines Bürgerkrieges unausweichlich, der doch gerade in dieser Zeit, da die letzten Schläge des parthischen Krieges nachzitterten und ein grosser Judenaufstand eben erst niedergeschlagen war [42], um jeden Preis vermieden werden musste [43]. Die imposante culturelle Arbeit seiner Regierung wäre dann vergeblich gewesen.

Die Lage gestaltete sich kaum anders, wenn Traian die Entscheidung dem Senate überliess. Es konnte ihm nicht unbekannt sein,

(38) Vgl. über diesen Klebs *Prosop.* I 258 n. 96; Pauly-Wissowa R. E. III 1256 n. 17.

(39) Dio LXVIII 32, 1 vgl. Dierauer 182.

(40) Dio LXVIII 33, 1; *vit.* 4, 6. Hadrian war überdies für das nächste Jahr zum Consul ordinarius designiert, s. o. Anm. 5.

(41) Die Beschreibung, die Dio (LXVIII 33, 2 f.) von seiner Krankheit giebt, ist nicht klar genug, um den Charakter derselben deutlich erkennen zu lassen: Wassersucht (*τὸ δ' ὅλον ὑδρωπίασε*) kann nur die Folgeerscheinung von Herz-, Blut-, Nieren- oder Leberkrankheiten oder peripheren Circulationsstörungen sein (vgl. Eulenburg Realencyclopädie der ges. Heilkunde XI³ 127 ff.); das Grundleiden kennen wir nicht; Dios Schilderung (*ἐπισχεθέντος αὐτῷ τοῦ αἵματος, ὃ κατ' ἔτος κάτω διεχώρει*) bezieht sich vielleicht auf Begleiterscheinungen hämorrhoidalen Charakters (vgl. Eulenburg IX³ 465 ff.).

(42) Dio LXVIII 32 vgl. Dierauer 182 f.

(43) Hat doch selbst Hadrian unmittelbar nach seinem in aller Ruhe vollzogenen Regierungsantritt Aufstände und Einfälle der Mauren, Sarmaten und Britannier zu bekämpfen gehabt (*vit.* 5, 2).

dass Hadrian unter den Senatoren viele und einflussreiche Feinde zählte ([44]); bei aller Korrektheit gegenüber dem Senate hat er doch seinen kaiserlichen Rechten nie etwas vergeben ([45]). Der Appell an den Senat konnte nur in der Form eines Schreibens ergehen, das von Plotina unterdrückt worden wäre: aber nichts berechtigt uns zu dieser Annahme. Von Anfang seiner Regierung an hatten ihm doch auch die Besten seiner Zeit ([46]) den Gedanken der Adoption nahegelegt, dem er selbst die Herrschaft verdankte.

Traian hat Hadrian und Attianus in den wichtigsten Stellungen belassen; er hatte demnach ohne Zweifel die feste Absicht, Hadrian zu adoptieren und damit zum Nachfolger zu designieren. Wahrscheinlich sollte die Adoption in feierlicher Form in Rom selbst vor dem Senate verkündigt werden. So wird es ausgemacht worden sein, als sich der Kaiser in Antiochia von Hadrian trennte. Aber die plötzliche Verschlimmerung seiner Krankheit, die wahrscheinlich damals eine Lähmung seines Körpers durch Schlagfluss ([47]) zur Folge hatte, muss ihn veranlasst haben, schon in einer der nächsten Stationen auf dem Wege nach Rom, in Selinus, seinen Willen bezüglich der Thronfolge kundzugeben. Wir wissen, dass Hadrian die Nachricht von der Adoption am 9. August ([48]), die Kunde vom Tode des Kaisers am 11. August ([49]) empfieng. Es ist kein Grund vorhanden, weshalb wir die Richtigkeit dieser offiziellen Ueberlieferung in Frage ziehen sollten. An der Erklärung der Adoption im Beisein von Zeugen ist, wie auch Dessau zugiebt ([50]), nicht zu zweifeln; dass dieselbe, weil Traians Tod plötzlich eingetreten war, durch einen falschen Kaiser erfolgte, ist ein Märchen und völlig unhistorischen Charakters. Versucht man, sich diesen Vorgang in den Details zu reconstruieren, so wird man überall auf Rätsel stossen, die nicht zu lösen sind. Trat der Tod Traians unerwartet ein, so musste er auch Plotina und Attianus unvorbereitet treffen; eine In-

([44]) Vgl. *vit.* 4, 3. 5, 5. 8. 7, 1. 2.
([45]) Vgl. Herzog Staats-Verfass. II 345 ff.
([46]) Tacitus (hist. I 16) und Plinius (*paneg.* 94) vgl. Dessau S. 86.
([47]) Dio LXVIII 33, 3.
([48]) *Vit.* 4, 6.
([49]) *Vit.* 4, 7.
([50]) S. 87. Für die Rechtsgiltigkeit der Adoption genügte die einfache Erklärung des Kaisers, vgl. Mommsen St. R. II[3] 1137 f.

trigue wie diese konnte jedoch ohne Vorbereitung nicht gelingen. Es wäre kaum möglich gewesen, in der Provinzstadt, in der das Hoflager in provisorischen und gewiss unzureichenden Verhältnissen untergebracht war, den Tod des Kaisers mehrere Tage geheim zu halten ([51]). Was geschah in dieser Zeit mit der Leiche des Kaisers, die doch nach römischer Sitte vor der Verbrennung auf dem Paradebette dem Volke gezeigt werden sollte ([52]). Das Leiden, an dem der Kaiser gestorben war, die Hitze des kleinasiatischen Sommers mussten zur Folge haben, dass der Körper in kürzester Frist in Verwesung übergieng, wenn man ihn nicht etwa durch Aerzte und Einbalsamierer behandeln liess und diesen damit das Geheimnis preisgab. Der Pseudotraian hätte übrigens nicht allein die Erklärung der Adoption zu verkünden gehabt; auch für das Schreiben, das an den Senat gesandt wurde, war das persönliche Dictat des Kaisers erforderlich. Welche Schwierigkeit liegt ferner in dem Zusammenspiel Plotinas und Attians in Selinus und Hadrians in Antiochia! Wieviel Hilfskräfte, die dadurch ebensoviele Mitwisser des Geheimnisses geworden wären, waren zu alledem notwendig! Doch der beste Beweis dafür, dass die Adoption Hadrians nicht das Werk einer niedrigen Hofkabale war, liegt darin, dass sich das so bedeutungsvolle Ereignis — der Wechsel in der Herrschaft über das Weltreich — in aller Ruhe und ohne innere Erschütterung vollzogen hat.

Traian selbst hat also — wir dürfen es mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen — am 7. August des Jahres 117 in Gegenwart von Herren seiner Umgebung die Erklärung abgegeben, dass er Hadrian zum Sohne nehme. Die vollzogene Adoption teilte er dem Senate in einem Schreiben mit, das er allerdings nicht mehr zu unterzeichnen vermochte ([53]). Zwei Tage nach seiner

([51]) *ὁ θάνατος τοῦ Τραιανοῦ ἡμέρας τινὰς διὰ τοῦτο συνεκρύφθη, ἵν' ἡ ποίησις προεκφοιτήσοι* (Dio LXIX 1, 3). Traian müsste dann bereits vor dem 7. August verschieden sein.

([52]) Vgl. Marquardt-Mau I² 347.

([53]) S. o.; die Münze Cohen II² 246 n. 5 (*Imp. Caes. Ner. Traian. Optim. Aug. Germ. Dac.* ℟. *Hadriano Traiano Caesari*), für deren Echtheit nach Eckhel (VI 473) auch Mommsen eintritt (St. R. II³ 1154, 5), ist wegen des Caesartitels, den Hadrian führt, doch wol hybrid.

Willensäusserung ist er gestorben. Trat der Tod so bald nach dem Acte der Adoption ein, las man überdies in der offiziellen Zuschrift an den Senat die Unterschrift, nicht wie sonst des Kaisers, sondern der Kaiserin, hatte den Schauplatz für diese Vorgänge eine entlegene Provinzstadt abgegeben: so war natürlich phantastischen Combinationen Thür und Thor geöffnet.

Wien, im December 1899.

EDMUND GROAG.

FUNDE UND FORSCHUNG.

Dass doch wiederum zunächst nach Sicilien, nicht nach dem Norden, wie oben S. 192 verheissen war, der Blick sich richten muss. dazu nöthigt Orsi's rastlose Thätigkeit, deren Ergebnisse, wenn auch zum guten Theile nur erst angekündigt, doch nicht, wie anfangs beabsichtigt war, nachtragsweise in einer blossen Anmerkung sich berichten lassen.

Nur erwähnt sei in Termini Imerese gefundenes Steingeräth *B(ullettino di paletnologia italiana)*, 99, 203 derselben Art wie früher *B.* 86, 74 in der Nähe am Monte Faino gefundenes; desgleichen die zahlreich in Serra d'Orlando (Caltanisetta) gefundenen Basaltäxte *B.* 98, 307, selbst in Häusern griechischer Zeit. Im Elymergebiet, zwischen Mte S. Giuliano und dem Meer gefundene Vasen der I. Periode hat Rizzo in Trapani aufgespürt. Zu weiterer Bestätigung des R. M. 98, 171 Gesagten sind sowohl in Melilli *N.* 99, 69 und *B.* 99, 204 wie in Calafarina *B.* 98, 163, in Nekropolen der I. Periode etliche Grotten mit Nischen gefunden und solche mit nur wenigen Skeletten. In letzterer bestätigt sich aufs Neue der Zusammenhang von I. und II. Cultur, desgleichen in Valsavoia (Catania), wo in höherer Schicht auch die III. Periode vertreten ist, *N.* 99, 279. Eine Bestätigung des R. M. 98, 179 f. behaupteten Zusammenhangs auch des Presikelischen mit der I. und II. Periode scheint mir in dem *B.* 99, 53 *di un sepolcro neolitico* in S. Cono bei Licodia-Eubea (Catania) Berichteten gegeben, mag auch der Berichterstatter, Cafici, Alles mit Orsi's Abtrennung des Presikelischen in Einklang finden. Ungewöhnlich sind, hier nicht wie sonst seltene, Steinpfeilspitzen (Taf. V), das Merkwürdigste aber Thongefässe (Taf. VI f.) von der Form einer Schüssel oder Kumme, wie sie ähnlich in Castelluccio schon in der I. Periode, *B.* 92 II 2 und IV 16, auch mit *protuberanze ma-*

millonari 20, mit Fuss 17, ferner in der II. Periode *Mon. d. Linc.* Taf. I 4, in III. Periode mit eingezogenem Mündungsrand vorkommen. Vor allem bemerkenswerth sind indessen die eingeritzten und mit Weiss gefüllten Zeichnungen, weil das Ornament hauptsächlich mit Doppellinien gezeichnet ist, und weil es besonders in nach oben oder nach unten gekrümmten *festoni* besteht, beides wie in der II. Keramik, wo Orsi auch denselben Namen gebraucht, nur dass die Doppellinien dort nicht mit Strichen gefüllt sind (1). Ausserdem giebt es in S. Cono Zickzacks, abwechselnd, in VI 4 nur die nach unten, in VI 6 die nach oben gekehrten Dreiecke schraffiert, und bei letzterem Gefäss die nach unten gekehrten durch senkrechte Doppellinien halbiert, was an ein Ornamentschema von Castelluccio *B.* 93 VI 9 und 17 (R M. 98 S. 185 VIII 8) erinnern muss.

Der II. bis III. Periode gehören Nekropolen von Buscemi (Syrakus) *B.* 98, 164 und der I. und II. solche in Chiaramonte Gulfi (Syrakus), dem ersten Platz, wo nach Orsi (*B.* 98, 164) die II. Periode auch weiter im Inneren erkannt wird. Die Flintmesser und Vasen I. Per. fanden sich daselbst in 6-7 m. langem Graben mit Gebein, und auch in Granmichele wird als Neuestes eine Nekropole mit Plattengedeckten *fosse* statt der *grotticelle* (weil der Sandboden letztere nicht gestattet, sagt Orsi) verkündet, doch wegen der *molti bellissimi bronzi arcaici* (*fibuloni, coltelli ecc.*) wohl eher der II. Periode gehörig. Bronzen sind in Sicilien ja überhaupt auch noch in der II. Periode seltener als auf dem Festland in den gleichgesetzten Perioden, der 'aeneolithischen' und der Bronzezeit. Ja, auf dem Festland tritt das Metall schon bei einer Keramik auf, die in Sicilien noch ganz 'neolithisch' heisst. Der Becher von Villafrati R. M. 98 S. 178 VII 6, die ähnlich gemusterte Keramik von Stentinello und jetzt die von S. Cono heissen neolithisch. Nach Form und Verzierung ähnlich ist aber nicht nur die der Dolmen, (vgl. Pigorini *B.* 84, 225) sondern auch die von Colini *B.* 99, 30 für gleichzeitig erachtete von Cà di Marco, *B.* 98 T. XI, S. Cristina *B.* 99 II 2-4 III 5 (im Bresciano)

(1) Z. B. *Mon. d. Linc.* II Taf. I 22 II 14 und VI Taf. IV 2, 10 V 3 (auch aus I konnte R. M. 98 S. 189 damit Einiges verglichen werden, mit S. Cono jetzt auch Castelluccio *B.* 93 V 6).

erstere ohne, letztere mit metallischem Geräth (Taf. IV 2 und 6) zusammen gefunden. Sollte nicht die R. M. 98 S. 163 betr. des in Stentinello fehlenden Metalls geäusserte Reserve dadurch gerechtfertigt werden? Nicht in Gräbern und, weil ausser Zusammenhang, ungewiss, welcher Periode angehörig [1], sind primitive Aexte von Kupfer oder Bronze in Sicilien, früher von Pigorini *B.* 78, 204, neuerdings von Orsi *B.* 98, 162 aus dem Gebiet von Syrakus, Catania und Caltanisetta nachgewiesen [2].

Von grösserer Bedeutung ist die im IX. Bande der Lincei-Monumenti (1. *puntata*) S. 33-116 erfolgte Untersuchung über Pantalica und S. 117-146 über die Nekropole am Cassibile (vgl. R. M. 98 S. 153), beide der II., erstere z. Th. auch der III. Periode angehörig. Schöne Pläne veranschaulichen das Gebiet von Pantalica mit seinem Kranze von Nekropolen, im Ganzen den gräberreichsten von allen sikelischen. Und hier, wo ringsum die vorausgesetzten Hütten der Gemeinen verschwunden sind, ist ziemlich im Mittelpunkte, fast an der höchsten Stelle Gemäuer des Herrenpalastes ein bis zwei Lagen hoch geblieben, das in Zeiten der Byzantiner, die auch in den Gräbern und einigen kleinen Kirchen oder Kapellen (s. Byzant. Zeitschr. VII 1) ihre Spuren hinterlassen haben, ausgeflickt, in seiner ursprünglichen Anlage mykenischer Zeit und selbst aus dem östlichen Mittelmeergebiet gekommenen Baumeistern zugeschrieben wird. Der sehr einfache Grundriss: eine Reihe von fünf Räumen, deren vier kleineren an der NO-Seite noch eine zweite Reihe ungleichartiger vorgelegt ist, hat allerdings mit den Palästen von Tiryns, Mykene und Ilios keine oder geringe Aehnlichkeit. Ausser dem Mauerwerk, das auch nur bei dem aussen c. 10 m. im Quadrat messenden Südgemach einigermaassen einheitlichen Charakter hat, ist es vor allem die *pavimentazione* [3] und der Befund in den Räumen, was Orsi diesen, sonst ohne Analogie im sikelischen Kreise

(1) Nur dass eine (*B.* 98, 268) mit andern jüngeren Formen und *aes rude* zusammen in einer Grube, nicht Grabe, gefunden wurde.

(2) Vor fälschlich für sicilisch ausgegebenen, in Wahrheit aus Apulien stammenden Bronzen warnt Orsi *B.* 99, 2.

(3) Das Citat S. 79 ist ausgefallen. Gemeint dürften die Grotten sein, welche auch als Wohnungen gedient hatten, wie die bei Pachino, *N.* 98, 35 und bei Catania S. 222, obgleich von gestampftem Fussboden daselbst nicht die Rede ist.

dastehenden Baurest so hoch hinaufrücken lässt; dazu das negative Moment, dass wohl sikelische Scherben der II. Art, aber nichts Späteres, von Byzantinischem abgesehen, sich darin finde. Diese Beweisführung ist in mehr als einer Hinsicht anfechtbar. Das *pavimento*, nach Sp. 78 *di un battume di cenere, paglia, tritumi fittili e di ossa cotte dal fuoco*, wird Sp. 79 von *foggia antichissima* genannt; aber Sp. 84 sind die *traccie di un gran focolare*, der vermeintlichen ἑστία des μέγαρον, gefunden in *i carboni, le ceneri, le ossa cotte scomposte dal cumulo primitivo, pareggiate, disperse e ridotte a battuto di pavimento dai tardi Bizantini.* Wenn aber Byzantiner Asche und Knochenreste zum Fussboden gestampft haben, woran woll man denn sehen, ob Asche und Knochen von sikelischem vielmehr als von byzantinischem Feuer und Mahlzeiten herstammen. Orsi nimmt ja Sp. 79 f. selber, an dass die Byzantiner, die den Bau von Grund aus herstellten und mit Ziegeldach versahen, die Räume auch ausgekehrt haben: wie wird man also jene Reste den früheren eher als den letzten Bewohnern zutheilen? Grade im Hauptgemach ein verhärteter Haufe von Asche und Kohlen, der eine Fläche von mehr als 2 × 2 m. deckte, darin Fragmente von fünf Gussformen, dazu andre, mit zum Einschmelzen zerhackten Bronzewerkzeugen, draussen an der Mauer mit vielen sikelischen Scherben gefunden, veranlassen Orsi, hier im μέγαρον eine Erzgiesserei vorauszusetzen und solche Kunstübung als fürstliche Prerogative anzusehen. Wie viel natürlicher ist es aber, hier die Spuren der letzten Bewohner, der Byzantiner zu finden, von denen ja Orsi selbst nachgewiesen, dass sie die sikelischen Gräber heimgesucht und ausgeraubt haben. Wie sollten sie also nicht sowohl das Metallgeräth als auch die stattliche Thonwaare von da sich geholt und zu eigenem Gebrauch verwandt oder umgeschmolzen haben? Damit soll über die ursprünglichen Baumeister des 'Palastes' nicht abgesprochen sein.

Classischer Zeit, etwa des älteren Dionysios, theilt Orsi eine Befestigung des einzigen Zugangs zur Hochfläche von Pantalica zu, mit Mauer und Graben davor. Von deren Bauweise, in regulären Läufer- und Binderschichten, ist das Gemäuer der Palastes zu verschieden, um nicht bedeutend älterer Zeit zugeschrieben werden zu können. Ihn aus mykenischer Zeit zu glauben scheinen die angeführten Gründe nicht genügend.

Die Grabgrotten sind sowohl in Pantalica wie am Cassibile vorwiegend elliptischen oder halbkreis- oder trapezfömigen Grundrisses, doch häufig auch regelmässiger, rechteckiger Form. Die Nischen, die sonst bekanntlich in der II. Periode häufiger zu werden pflegen (doch s. R. M. 98, 171) fehlen hier, aber wo um einen grosses Centralgemach sich eine Anzahl kleiner Cellen legen, wie im Grab 56 der NW-Nekropole, da scheinen die Nischen wie zu Cellen ausgeweitet. Häufiger freilich liegen die Cellen, wo in grösserer Zahl beisammen, eine am Ende, die andern zu beiden Seiten

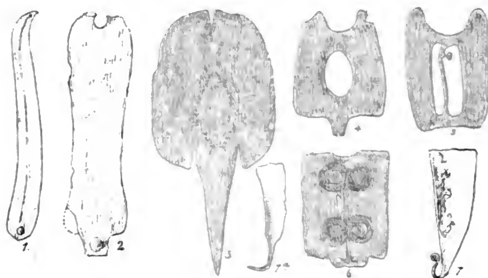


Fig. 1.

des Mittelganges, von welchem Seitengänge zu jenen sich abzweigen. Die Thüren — in Cassibile ist eine mit fünffacher Umrahmung — sind mit viel Bemühen verrammelt.

Die Zahl der in den einzelnen Cellen Beigesetzten ist nicht gross, am häufigsten ist es nur einer, über fünf finden sich ganz selten. Hockend beigesetzt, wie zum Mahle, sind noch viele, mehr aber liegend, meist mit gebogenen Beinen, seltener auch Armen.

Von den Beigaben sei ein wenig Goldschmuck nur der Seltenheit wegen erwähnt (Pa. Nord Gr. 37 Cass. 64); als etwas Neues einige Bonzescheiben von Spiegeln, in NW. Grab 23, N. 3 und 37 gefunden, leider ohne Griff; der Taf. VIII 14 abgebildete war jedenfalls am Ansatz breit genug für dreifache Nietung. Von Metall

sind das Wichtigste die Fibeln und Messer. Jene mit flachem oder gebogenem Bügel, der ganz oder zwischen zwei Knoten mit verschiedenen fein gravierten Zickzackmotiven verziert ist oder gedreht; Schlangenfibeln noch einfacher Form sind in Pantalica seltener (nur in Filiporto und Cavetta), häufiger in Cassibile. Wichtiger noch scheinen mir die Messer, meist nur die Klingen, wenige mit erhaltenem Griff aus Knochen oder Elfenbein, in Gestalt von Hals und Kopf eines Pferdes, nicht einer Ente (1), Taf. VII 9 15 (18); vereinzelt VII 17 mit umgehämmerten Rändern des oberen Endes zur Einfügung der Griffverkleidung. Die Klingen, meist winzig klein, sind 1) blattförmig grad, natürlich zweischneidig aber spitz, 2) einschneidig geschweiften Umrisses, 3) zweischneidig, z. T. gleich-

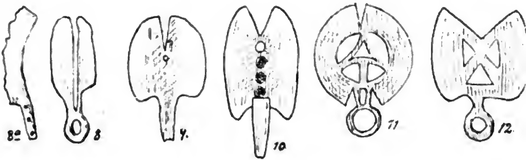


Fig. 2.

falls geschweiften Umrisses, aber vorn nicht spitz sondern breit, meist mit einem Ausschnitt, der breit und eckig oder schmal und rund ist.

Das sind 'Rasiermesser', die ja auch schon in Finocchito gefunden waren und von Orsi richtig mit den norditalischen *rasoi* verglichen wurden. Besser als in den R. M. 98 S. 161, 1 lässt sich jetzt ein weitreichender Zusammenhang an diesen Messerchen nachweisen, von denen Orsi eines, vielleicht das wichtigste, verkannt hat (2).

(1) Vgl. den Pferdekopf-Griff eines praehistorischen Messers Mortillet *Mus. préh.* 1194. und J. Mestorf, Vorgesch. Alt. aus Schlesw.-Holst. 247; Entenkopf (?) dagegen 251.

(2) **1** Orsi, Cass. Sp. 125, ähnlich Sp. 133; **2** ebda Sp. 127, ähnlich von Pantalica Taf. VIII 5; **3** ebda Sp. 135; **4** Pigorini *B.* 94 T. I 1; **5** ebda 3; **6** ebda 6; **7** Mortillet *Musée préhist.* 1195. **7a** *'Εφημερὶς ἀρχ.* 1895 Taf. 10, 14; **8** Hampel, Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn XVII 7; **8a** *'Εφημερὶς ἀρχ.*

Hatte Pigorini in einer lehrreichen Studie *B.* 94 S. 9 f. das bekannte *rasoio lunato* der ersten Eisenzeit, durch Halbierung des älteren bronzezeitlichen zweischneidigen Rasirmessers der Terremare entstanden gedacht, so zeigt uns jetzt das zweischneidige von Cassibile, unsere Fig. 2, mit dem einschneidigen, Fig. 1, verglichen, aufs Neue, was schon Gozzadini, Arnoaldi-Veli S. 62 aussprach, dass vielmehr das zweischneidige nur eine Doppelung des einschneidigen ist. Das verräth besonders der obere Einschnitt, den auch alle andern Doppelmesser von Pantalica auf Taf. VIII haben, ausser 1. Ist jener Typus des Doppelmessers mit eingezogener Schneidenkrümmung nur hier in Sicilien gefunden, so ist dagegen das entsprechende einschneidige eine vom aegeischen Culturkreis im Südosten nach dem Nordwesten verbreitete Form (1).

In Cassibile hat sich aber auch ein anderer Typus des Doppelmessers gefunden, den Orsi Sp. 135 abbildet (unsere Fig. 3), aber das *curiosissimo oggetto* für einen Löffel hält, wogegen grade die drei Einschnitte sprechen, die, zusammen mit den *margini taglienti*, eben das Doppelmesser erkennen lassen, ungeachtet es, durch Verbiegung natürlich, *un po' cava* war; fast idenstich, nur kleiner (reichlich 70 mm. lang statt, wie jenes, 125), ist ein in England gefundenes, unsere Fig. 9, bei dem nur die unteren Einschnitte verschwunden sind; und vielleicht hatten auch Fig. 269, 271, 273 bei Evans, *âge de bronze* denselben gerundeten Umriss, sowie auch ein in Brabant gefundenes bei Undset, XXVII 3 S. 289 (2); alle haben jedenfalls die scharfe Theilung vorn, während die spitzen Winkel hinten, neben dem Griff, fast zu rechten geworden sind, am wenigsten bei 274 = Fig. 10. Alle ausser 273 haben in der Mittelaxe, unfern des vorderen Einschnitts, ein Löchlein, und dieses, das

---

88 T. 9, 18; **9** J. Evans *Age de bronze* S. 236, 270; **10** ebda fig. 274; **11** Mortillet *M. pr.* 1187; **12** Hampel XVII 2.

(1) Im mykenischen Troja: Schliemann, Ilios S. 565 f.; im vormykenischen S. 284; in Mykene, *Mycènes* S. 143; aus Norditalien Montelius *civ. prim.* I 2, 7; 5, 11 f. 33, 1-3 u. s. w.; aus der Schweiz und Frankreich Mortillet *Mus. préh.* T. LXXIX; aus Norddeutschland Undset, Das erste Auftr. d. Eisens, Taf. IV 4, X 7 XXV 3, 4 13, 14.

(2) Ob solche Messer wie Evans S. 235 Fig. 267 f. von diesem Doppelmesser oder der alten blattförmigen Klinge abzuleiten sind, kann man zweifeln; doch scheint das Ornament in der Mitte für ersteres zu sprechen.

wir in dieser Reihe schon immer kleiner werden, in 273 und ebenso in jenem Cassibilemesser ganz verschwunden sehn, ist zu jenen Einschnitten ein weiteres Ueberbleibsel des die zwei zum Doppelmesser verbundenen Klingen trennenden Zwischenraumes. Dieses Loch aber ist nach der mehr graden oder mehr gekrümmten Gestalt der vereinten Klingen bald mehr eckig bald mehr gerundet, und der Zwischenraum zwischen den beiden Klingen ist anfangs gross, indem nur oben und unten eine je quer oder überkreuz gelegte Verbindung angebracht wird (1). In sichtlichem Streben nach Zierlichkeit, vielleicht zugleich aus Gründen der Gusstechnik wird dieser Zwischenraum aber häufig mit Gitterwerk ausgefüllt, das zwischen gerundeten Klingen selbst rundlinig ist, zwischen graden gradlinig. Häufig aber findet sich auch ohne solche Füllung das Loch, wenn auch bereits stark verkleinert, doch noch durch mehr kreisförmige oder mehr langgezogene Rundung die mehr oder weniger gekrümmte Form der einzelnen Klingen in Erinnerung bringend.

Solche Einzelklingen, wegen ihrer geringen Grösse und ihrer Leichtigkeit ebenfalls für Rasiermesser ausgegeben, sind in Mykene sowohl von gekrümmter wie von grader Form gefunden (2), gekrümmte mit breitem Ende auch im Norden, auf der cimbrischen Halbinsel (3), und deren alte Herkunft wird durch die ebenda und sonst gefundenen graden mit dem drahtartig dünnen zurückgebogenen und aufgerollten Griff erwiesen. Die krummen mit überall breiter Schneide, ganz entsprechend jenen Doppelmessern wie Fig. 11, sind aus Norddeutschland Dänemark und weiter bezeugt (4), ohne

(1) Man vergleiche Hampel, Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn Taf. XVII 4 mit 2. Das ebenda 5 abgebildete ist, wie das S. 239 bei Evans a. O. aus der Schweiz beigebrachte, wie vielleicht das von Orsi aus Vadena *La necrop. di V.* T. VIII 5 mit S. 84 f.), nicht aus dem unten zu besprechenden Typus abzuleiten, sondern dadurch entstanden, dass Loch und Einschnitt zu einer einzigen grossen Einbuchtung geworden sind.

(2) Vgl. *Ἐφημερὶς ἀρχ.* 1888 T. 9, 18 (unsere Figur **8**[a]) und 17 ähnlich unserer **7**[a].

(3) J. Mestorf, Vorgesch. Alterth. aus Schleswig-Holstein 251 und 247. Undset, X 4, 8, XIX 1, XXII 7, XXVII 4, XXVIII 16, XXX 5.

(4) Bei Undset, XXV 5, XXVI, S. 379, 55; 399, 102; 475, 168. Das letzte, fast ein Dreiviertelkreis mit rundem fast geschlossenem Loch darf man vergleichen mit Garrucci's Beschreibung eines apulischen Messers (*Ann. d. Inst.* 1868 S. 57) angeführt von Gozzadini *Arn.-Veli* S. 58, 5 *della figura di mezzo*

Griff, oder mit Nietloch an einem Ende, oder mit einem Ringgriff in der Mitte des Rückenrundes, zu welchem mittleren sich wohl noch zwei seitliche Ringe gesellen (1). Auch in der Form eines halben oder nur Drittelkreises mit (oder ohne) Rest der Rückenrundung und spitzigen Enden giebt es diese Messer, und solcher Gestalt ist eines mit Ringgriff an einem Ende bei Mortillet 1179, in einem Schweizer Pfahlbau gefunden. Mit längerem Griff, der in einem Ring mit einer oder zwei Spitzen oder einer Volute endet, fanden sie sich in Oberitalien und im Norden (2). Von diesen stehen manche dem *rasoio lunato* der Villanovazeit so nahe, dass dieses nicht anderswoher abgeleitet werden kann.

Aus der Verdoppelung jener mehr graden Klingen hat sich aber noch eine andere Form des zweischneidigen 'Rasiermessers' ergeben, indem Loch und Einschnitt, welche durch die Verbindung zweier Klingen entstanden waren, beide schwinden, und so ein ungefähr rechteckiges Blatt übrig bleibt, das zuletzt kaum an jenen Ursprung erinnern würde, wenn nicht die Uebergangsformen vorhanden wären. Schon an Terremaremessern sieht man diese Entwickelung beginnen. So hat ein Messer bei Montelius I Taf. 23, 7 ziemlich viereckigen Umriss, aber noch gegittertes Loch und tiefen Einschnitt vorn; ebenda 10 aber nur kleines Loch und flachen Einschnitt, und noch näher kommen vielleicht die nicht vollständigen Gussformen 7 und 12. Aber auch das ganz viereckige Blatt erscheint bereits im Pfahlbau am Gardasee: ein Exemplar von mehreren bildet Pigorini I 6 (unsere Figur 6) ab, wo das in die Form mit mehrzinkiger Gabel eingerissene, also mitgegossene Ornament

---

disco con foro nel mezzo della lamina per inserirvi il dito pollice nell'adoperarlo: la parte affilata e tagliente è su tutta la linea curva; la costa è alla base.

(1) Vgl. Mortillet *Mus. préh.* 1183, 1184, 1185, dessen Schneide erst durch den Gebrauch gerade geworden zu sein scheint. In letzterem und ähnlichen menschliche und Thierfiguren zu erkennen mit Hörnes, Urgeschichte der bild. Kunst S. 446, ist mir nicht möglich, so sehr sein Gedanke anderswo zutreffend ist.

(2) Pigorini I, 11; Montelius *civil. prim.* I 34, 17 und 41, 2; aus Ungarn bei Hampel a. O. XVII. 1; Undset a. O. IV 4, X 8, XII 2 (an eine andre Form erinnernd) XXII 13, XXV 3, 4, 13, 14; S. 400, 103 f.; 402, 202; 493, 204.

als Ersatz der Gitterung anzusehen sein dürfte, wie auch der Einschnitt, wenn auch klein und flach, noch vorhanden ist.

Beides, Loch and Ein- oder Ausschnitt, zusammen hat von mir bekannten Rasiermessern dieses Typus nur eines aus Campanien im Berliner Museum und die drei von Finochito, wenn sie alle so gestaltet waren, wie das eine von Orsi ergänzt ist, dieses sogar mit drei Löchlein in der Mittelaxe (1). Nur ein Loch (keinen Ausschnitt) haben eines von Vadena (2), eines von 'Rom' bei Mortillet. *Mus. préhist.* 1193, eines von Corneto im Museo civico n. 309, dessen Griff vielleicht mit einem ausgebrochenen Stück verloren ging; ferner neben dem Mittelloch jederseits noch ein Punktloch hat ein solches Messer von Ascoli Piceno (3); ein zweites ebenda hat nur Kreisornamente mit durchbohrtem Centrum: ein mittleres mit drei andern daneben und darüber oder besser darunter. Denn dass diese Messerchen, wie Kämme (4) und andre kleine für die Körperpflege gebrauchte Geräthe hängend an Halsband oder Fibel getragen wurden, also der Griff — nicht zwecklos so oft mit einem Ringe endend — oben, und die vorher als vordere bezeichnete Seite unten ist, das zeigt uns jenes Berliner Exemplar, wenn es doch wohl an der Fibelnadel hangend gefunden wurde: das zeigt ferner ein drittes im Museum von Ascoli von mir notiertes Messer dieses Typus, das merkwürdigste von allen. Auch hier nimmt die Stelle des Lochs ein Radornament, oder Kreis mit eingezeichnetem Kreuz und durchbohrtem Centrum ein; dazu, gleichfalls fein graviert, ein Mäander am Rande, der eben als unterer zu bezeichnen ist, weil darüber, jederseits gegen das Radornament gekehrt, zwei streng geometrisch

(1) Vgl. über diese und das Campanische R. M. 98 S. 169.

(2) Orsi, *La necrop. ital. di Vadena* VIII 1, danach Pigorini S. 9.

(3) G. Gabrielli, *Il palazzo comun. di Ascoli P.* p. 16 bildet dies erste, von den Hügeln des Tronto, und das zweite, von Castel Trosino ab, erwähnt das dritte nicht.

(4) Z. B. Montelius *Civil. prim.* I. Taf. 8, 14, 17, 19, 24. Einen ganz ähnlichen Kamm hat die langhalsige Thonfigur in den *Monum. Piot* I Taf. III (danach *B.* 97 S. 85) am Halsband hängen. Einen zum Anhängen bestimmten Kamm von ähnlicher Form, wie die viereckigen Rasiermesser, nur mit Ringgriff ohne längeren Stil hat das Museum von Ascoli. Einen zweiten ebda mit schräger Zahnreihe würde ich aus einem Rasiermesser hergestellt glauben, (wegen längeren Stiles), wenn die oberen Ecken abgerundet wären wie bei den drei wirklichen Messern daselbst.

gezeichnete Wasservögel stehn. Höher noch je ein Kreuzornament. und das dreieckige Blech, mit welchem der Griff befestigt ist. zeigt sich mit Wolfszähnen umsäumt. alles fein in geometrischem Stil eingraviert wie auf *cinturoni*, Fibelfussscheiben der ersten und folgenden Eisenzeit.

Das Loch ohne Ausschnitt hat ferner ein solches Messer von Alfedena; eines von Tolentino dagegen nur ein Kreislein zwischen vier andern gegen die Ecken gestellten. Eines von Suessula (Pigorini I 10) hat zwei Löcher nebeneinander, kaum zur Befestigung eines Griffes; ein Loch dagegen eines von Capua, während ein zweites ebenda (s. R. M. 98 S. 161, 1 nur vorn den Ausschnitt hat ([1]); ein drittes weder Loch noch Ausschnitt, so wie eines von Castelmezzano (N. 96 S. 186). Auch im Norden wurden sie gefunden, eines unweit Kamenz (Undset XXV 2), eines in Mecklenburg (ebenda XIX 2) mit dem Gusszapfen, also dort gegossen.

Genug. das erste Zweischneidenmesser von Cassibile Fig. 1. einer Culturschicht angehörig, in welcher mykenische Beziehungen nicht selten sind. zeigt eine Klingenform verdoppelt, die vom vormykenischen Troja, mehr oder weniger modificiert, nach Westen südlich und nördlich von den Alpen verbreitet ist; das zweite Doppelmesser von Cassibile, Fig. 3 findet seine nächsten Verwandten in England und Holland und giebt eine Doppelung von Klingen, wie sie in Mykene und zwischen Nord- und Ostsee gefunden wurden; der allmählich zum Viereck werdende Typus findet sich vom sicilischen Finochito durch ganz Italien bis in die Alpen und auch nördlich von diesen und ist, gleich den andern Doppelmessern von Pantalica, nur ein Abkömmling der in Terremare, in Ungarn wie im Nordwesten Europas gefundenen Doppelung, die inmitten an dem mit Gitterung gefüllten oder leeren, dann zusammenschrumpfenden, zuletzt verschwindenden Loch, vorn an dem erst tiefen dann flachen, zuletzt gleichfalls verschwindenden Ausschnitt, endlich an den erst tiefer, später weniger einschneidenden Winkeln neben dem Griff die Vereinigung zweier Messer am deutlichsten erkennen lässt. Zusammengenommen, macht dieses die Herkunft unserer Messer aus dem Südosten, wie sie schon Orsi *B.* 97 S. 196 aussprach, in hohem

([1]) So auch ein ungarisches bei Hampel XVII 8, das aber durch den weiten Ausschnitt und die spitzeren Winkel am Griff alterthümlicher ist.

Grade wahrscheinlich, und die Deutung, die ich *B.* 97 S. 81 (1 Mitte und 3) zwei Piktogrammen von Inselsteinen gegeben, erheblich begründeter, seitdem das Vorkommen der Zweischneidenmesser in Sicilien, eben im Bereich mykenischer Verbindungen erhärtet ist. Das erste jener beiden Piktogramme würde zu den gradschneidigen gehören und durch die Gitterung den Terremaremessern nahekommen. Haben letztere gewöhnlich die stärkere Verbindung zwischen den zwei Schneiden am Griff, nicht vorn, und hier nicht eine den Ausschnitt theilende Mittelzunge, so könnte letzteres doch auch bei einem von Montelius *civil. prim.* I 23, 10 abgebildeten der Fall gewesen sein, und in der andern Hinsicht wäre ebenda die Gussform 11 zu vergleichen. Das zweite Piktogramm würde durch unsere Figg. 11, 12 und die dazu verglichenen Formen bestätigt werden. Aber ich bestreite natürlich keineswegs, dass wir das Doppelmesser selbst aus jenen Gegenden damit noch nicht haben. —

Die Orientation und Limitation [1] der Terramarestationen, welche in so merkwürdiger Weise an zwei Beispielen: Castellazzo di Fontanellato und Rovere di Caorso (hier mit **F** bezeichnet) constatiert waren, haben weitere Bestätigung erhalten durch die im neunten Jahre endlich abschliessende Ausgrabung der erstgenannten *B.* 97, 56 mit Taf. IV und durch zwei weitere Beispiele im Piacentino, Montata dell'Orto (hier **M**), und bei Carpi diejenige della Savana (hier **S**). Ueber die erstere liegt ein von einer Anzahl von Offizieren und andern Notabeln unterzeichnetes Protokoll vor (*B.* 98, 296), über letztere ein Bericht in *N.* 99, 312, endlich ein kürzerer *B.* 98, 302 über die Terramare von Cebena (Modena, hier **C**). Ich fasse kurz die den Stationen **F M S** (z. Th. auch für **C** lezeugt) gemeinsamen Züge zusammen, die, wie bei **M** besonders hervorgehoben wird, bei auf einem Hügel angelegten Stationen (**M**) dieselben wie bei in der Ebene gelegenen (**F**) seien: trapezförmiger Grundriss, die Langseiten gegen Ost u. West (mit etwas Abweichung nach **S** u. **N**) orientiert, aussen ein Graben, an diesem innen ein Damm, lehn nach aussen gegen den Graben, innen senkrecht durch Pfahlwerk abgestützt. In entgegengesetzter Weise wie der Serviuswall angelegt, welcher ja innen den *agger*, aussen am Graben die senkrechte Steinmauer hatte,

[1] Vgl. R. M. 96, 260; 95, 75.

muss der Damm der Terramare nicht gegen Menschen sondern gegen Ueberschwemmung gedient haben. Bei **S** ist zwischen Damm und Pfahlwerk der Länge nach eine erste Markierung durch ein mit Kieseln, Thonscherben und Erde gefülltes Gräbchen, das man mit Recht einen *solco augurale* zu nennen scheint, beobachtet. In der Mitte der Ostseite liegt ein aufgehöhter abgesonderter Bezirk, den man früher als *templum*, jetzt als *arx* zu bezeichnen liebt. Dieser Bezirk ist selber wieder von Graben (er fehlt **M** und, wie S. 299, 8 bemerkt wird, auch in der Tm. Colombare di Bersano) und Wall umgeben, so dass an seiner Ostseite zweimal Graben und Wall aufeinanderfolgen würden; er reicht westlich bis an den nordsüdlichen Mittelweg der *stazione*, den *cardo* und wird in seiner Mitte von dem ostwestlichen Mittelweg, dem *decumanus* geschnitten, welcher in der *arx* durch einen Graben markiert ist. In dessen Sohle waren fünf Gruben *pozzetti* (**F M**) von 5,0 × 2,50 m. Ausdehnung und 1,60 Tiefe ausgehoben und mit ähnlichem Gemisch wie jener *solco augurale*, dazu auch gespaltenen Thierknochen und Flintsteinsplittern gefüllt und in **M** einst mit Brettern gedeckt. An den Ausgängen der beiden Mittelwege war der äussere Graben, nur an der *arx* der innere überbrückt. Dem *cardo maximus* lief (**F**) jederseits ein *minor*, dem *decumanus max.* je zwei *minores* parallel [1], alle diese Wege aus Lehm gebildete Dämme, welche durch senkrecht eingerammte und querverbundene Pfähle zusammengehalten waren. Durch besondere Beschaffenheit des Erdreichs ist in **F** an einer Stelle dies Pfahlwerk erhalten, auf S. 63 photographisch abgebildet. Zwischen diesen sich kreuzenden Dämmen lagen wie *bacini* die *isole* mit den Pfahlhütten, alle Inseln gleich gross, ausgenommen die nördlich an der schrägen Linie des Trapezes gelegenen. Die Maasse der Gräber, Dämme, Wege, der Pfahlabstände in letzteren, der Brücken lassen ein Grundmaass von 0,30 m. also fast identisch mit dem römischen Fuss von 0,296 m. erkennen. In **S** haben die Bewohner, statt durch die Klappe unter die Hütte, vielmehr rundherum den Abfall geworfen. Gleichwohl soll hier eine dreimalige Höherlegung der Hütten stattgefunden haben. Die *focolari*, der Bewurf des Flechtwerks mit Lehm, die Funde von Thon-

[1] In kleineren Ansiedelungen, wie Bellanda (Mantua), Rovere di Caorso waren nur die zwei Hauptwege.

und (wenigen) Bronzesachen in S sind nichts Neues; dass aber diese Terramare bis in römische Zeit bewohnt gewesen, würde ein Novum sein. Es wird gefolgert daraus, dass römische Ziegel unten im Graben gefunden wurden. Aber es scheint nichts gefunden zu sein was der langen Zwischenzeit vom 9. bis 3. Jhdt. v. C. angehören könnte ([1]).

Von einschneidender Bedeutung ist eine Entdeckung Quagliatis am mare piccolo von Tarent, über die gedruckt nur erst eine kurze aus der Zeitung geschöpfte Notiz im *B.* 99. 202 vorliegt; und persönlichen Mittheilungen gegenüber, die Quagliati selber zu machen die Güte hatte, ziemt sich Zurückhaltung. Genug dass, während bis dahin die 'Italiker als *terramaricoli* nicht weiter südlich als in der Emilia angetroffen waren und deshalb erst in einem späteren Stadium ihrer Entwickelung den Apennin überschritten haben sollten, nunmehr in Pfahlbauten und Thonware mit den charakteristischen *anse cornute*, auch Bronzen eben jene frühere Zeit soweit südlich sich vor uns aufzuthun beginnt. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist aber noch die fernere Beobachtung Quagliatis, dass mykenische Scherben, wie mir bei flüchtiger Besichtigung schien, ähnlicher Art wie die von Orsi in Sicilien gefundenen, sich mit unverkennbar 'protokorinthischen' Scherben zusammen (?) in einer höheren Schicht, nicht unerheblich über den Pfahlbauresten gefunden haben. Die weitere Verfolgung dieses nach verschiedenen Seiten hin Aufklärung versprechenden Fundes wird man sich vom Eifer und Geschick Quagliatis und anderer zugezogener Forscher versprechen dürfen.

Darf man auch noch nicht sagen, dass damit der Contakt nicht nur des Sikelischen einer- und der Terremare andrerseits mit wenigstens Spätmykenischem, sondern auch jener zwei Sphären miteinander gegeben sei, so berühren doch beide einen und denselben Punkt. Auch entspricht die zeitliche Anfeinanderfolge im Allgemeinen der herrschenden Ansicht, nur dass das Mykenische hier allem Anschein nach erheblich jünger sein muss, als es in Orsis Berechnungen angesetzt war, gegen welche schon oben

([1]) Ein andres Beispiel solcher Contiuuität, bis ins Mittelalter sogar, findet Brizio beim Monte Castellaccio (Imola) *N.* 97, 54.

S. 172 ein Zweifel geäussert wurde (1). Zwischen die ältere und die jüngere jener am mare piccolo auftretenden Phasen fügt sich nun jener in nächster Nähe in Tarent selbst gemachte Vasenfund (oben S. 186), und die von verschiedenen Seiten behauptete Verwandtschaft dieser Vasen mit der Villanovakeramik gewinnt erheblich an Halt.

Sind doch auch in Cumae eben von Patroni (nach dem Vorgang von Stevens (2)) *B.* 99, 183 mit richtigem Urtheil aus der Zahl der griechischen Vasen eine Anzahl solcher von primitivem Aussehen ausgeschieden, welche nach der *B.* 99, 186 gegebenen Charakteristik technisch wesentlich auf derselben Stufe, wenn nicht noch etwas niedriger stehen wie die Villanovakeramik. Namentlich finden die Hauptformen daselbst Fig. 2 (3) aber auch 3-6 und 9 in jenen Tarentiner Vasen Parallelen und zwar nicht nur in den feineren, bemalten sondern auch in den braunschwarzen, mit welchen die Cumaner Vasen auch den primitiven Schmuck der Warzen *sporgenze mamillari* gemein haben.

Wie in Tarent haben auch hier einige Gefässe die Gestalt der Villanovaurne (4). Dass sie viel kleiner sind und nicht einen horizontalen sondern einen vertikalen Henkel haben, kann nicht gegen die Verwandtschft beweisen, denn auch in Bologna (S. Francesco und Arnoaldi) an Stellen, wo der Zusammenhang mit 'Villanova' feststeht, findet sich ähnliche Abwandelung des Typus. Dazu kommt in Cuma die schon in Terremare gebräuchliche Tassenform Fig. 7, 8, einmal 10 sogar mit zwei Hörnchen auf dem Henkel. Dazu das mit mehrzinkiger Gabel *istrumento a denti*

(1) Solchen scheint auch Karo in seiner eingehenden Widerlegung des Montelinsschen chronologischen Schemas (s. oben 98 S. 151, 1) *B* 99 S. 144 f. auszusprechen.

(2) Dessen bisher leider allzu sehr verborgen gehaltene Sammlung ist, nach a. a. O. Mitgetheiltem so in Unordnung gerathen, dass eine Scheidung der Funde auch mittels sehr genauer Fundnotizen, deren Vorhandensein kaum wahrscheinlich, schwer möglich sein dürfte.

(3) Noch näher kommt der Tarentiner Form (s. Patroni, *La ceramica ant. nell'It. merid.* S. 6 F. 1) ein Gefäss in Suessula, der Sammlung Spinelli.

(4) Patroni hat das hervorgehoben. Man kann ihm gern einräumen dass es in Unteritalien keine *genuina tradizione villanoviana* gebe, weil die *incinerazione* und damit der *uso veramente rituale* fehle. Dass aber eine Tradition vorhanden, ist gewiss, wie mächtig, das ist noch zu erforschen.

eingeritzte Dreiecks- (Zickzack) und Vierecksornament (primitiver Mäander, auch Hakenkreuz). Auch sind ja, wieder von Patroni, kürzlich ([1]) sowohl in Neapel, aus Cumae stammend, wie in Capua Gefässe nachgewiesen, die der Villanovaurne auch in der Grösse und Henkelform noch viel näher stehen.

Grössere Aehnlichkeit noch als mit den Vasen von Tarent haben die primitiven Cumaner mit solchen der frühen Fossagräber von Narce, wo dieselben Formen, sogar die Tasse mit quergetheiltem, oben mit Hörnchen besetztem Henkel sich findet, wo auch die von Rillen umkreisten Warzen und geometrisches Dreiecks- und Vierecksornament, und die Buckeln unter der Tasse den *borchie* entsprechen, um deren willen Ghirardini *la situla* II Sp. 91 ff. (vgl. besonders Fig. 23 und 24 ff. mehrere jener Vasen von Narce mit norditalischen zusammenstellt.

Ausser der Urne vom Villanovatypus waren aber im Museum von Capua, das ja auch jene hochalten Rasiermesser besitzt, noch andre Vasen gleicher Technik, Ornamentik und z. Th. auch Form zu nennen: ein riesiger Skyphos, eine winzige Amphora, eine gedrückter herzformiger Krug mit niedrigem dickem Hals, eine andre mit langem weitem Hals und bandartigem Henkel. Der schwärzliche *impasto italico*, das mit sechszinkiger Gabel eingerissene oder schnurartig eingepresste Zickzack- und Mäanderornament, die an den Spitzen von Wolfszähnen eingepressten concentrischen Kreislein an diesen Gefässen sind lauter Züge älterer oder jüngerer Villanovakeramik. Hier ist nun auch der oben S. 185 erwähnte, S. 186, Fig. 4 *a-c* skizzierte kleine Askos zu nennen, der mit seiner Mäanderverzerrung an die Villanovaornamentik ([2]) erinnerte, wie mit seinen gekreuzten Haken an sikelische Motive der I. Periode.

In Suessula, wo Patroni ähnliche Gefässe wie die von Cuma und Capua bemerkte, gab es (vgl. oben S. 184) auch jene besonders Nordapulien, z. B. Canosa eigenen Gefässe, die in so eigenthümlicher Weise breit- und feinstrichiges Ornament verbinden, und unter letzterem namentlich jene Dreiecksmäander, die nur viel grösser ([3]), eine so eigenthümliche Erscheinung der Villanovake-

([1]) *Notizie* 96, 531.

([2]) Beabsichtigt war wohl das von Boehlau a. unten a. O., Beilage 8 oder 13 abgebildete Schema.

([3]) Die ungemeine Grösse der Ornamentschemata ist die Folge der mehrstrichigen Zeichnung.

ramik sind, diesseits wie jenseits des Gebirgs gebräuchlich, und zwar augenscheinlich, nachdem einfache Dreiecksmotive, wie Wolfszähne und Zickzacks, schon auf Terremarekeramik gebraucht waren, neu hervorgerufen durch Anwendung des an Mäander und Hakenkreuz geübten Linienzugs auf das Dreiecksornament.

Vereinzelt wie jene Vasen der Villanovaspecies in Campanien, sind ferner zwei der eben genannten apulischen Gattung im Norden, nicht etwa wie einige in den Museen von Bologna und Florenz als Proben aufgestellte, neuerdings dahin geschaffte Vasen, sondern unlängst bei sorgfältig überwachten und beschriebenen Ausgrabungen gefundene. Es sind zwei Gefässe aus den Gräbern 81 und 50 von Novilara, unweit Pesaro, abgebildet und besprochen von Brizio *Mon. Linc.* V Sp. 297 f. Für das erste, einen birnförmigen Krug hatten schon Orsi und Brizio auf Tarentiner und apulische Vasen hingewiesen (wie oben S. 49); für den zweiten, einen zweihenkligen Krater würde man gewiss dasselbe gethan haben, wenn Mayers Arbeit über die mittelapulische Keramik, oben S. 13 ff. schon vorgelegen hätte (1).

. Hier in Novilara, dessen Gräberinhalt, trotz des andern Bestattungsritus, in festem Zusammenhang mit der Villanovacultur steht, sind jene zwei apulischen Gefässe ein bemerkenswerthes Verbindungsglied des Nord- und Süditalischen. Die Vereinzelung dieser wie der andern hervorgehobenen Beziehungen mag noch befremdlich sein, die Thatsache ist nicht wegzuleugnen und wird gewiss weitere Bestätigung erfahren. Setzen wir nun mit Karo (*B.* 97 S. 161) die Villanovaperiode der *cronologia etrusca*, als *anteriore all' importazione greca*, ins IX. und VIII. Jhdt. und die erste *importazione greca di vasi e bronzi geometrici* ins VIII. und VII. und sehen wir jedenfalls die ersten anerkannten griechischen Vasen, die geometrisch bemalten Kannen sowohl wie die kaum aus sehr verschiedener Fabrik entstammenden protokorinthischen Gefässe sowohl in Sicilien wie in Campanien und Etrurien ungefähr gleichzeitig auftre-

(1) Vgl. besonders S 27 Fig. 3 und die mit etwas andern Henkeln versehenen Krater Taf. II und III. Es scheint mir kaum zweifelhaft, dass das hier so gewöhnliche Ornament, dessen Deutung als Kamm ich oben S. 185, 1 ablehnte, namentlich wie es S. 24, 27, 29 (5), 36 und Taf. III 14, V 2 erscheint, kein andres ist als das welches auf jenem Novilarakrug der untersten Zone angehängt erscheint, und auf das noch zurückzukommen ist.

ten, so stellt sich die Frage, ob dies wirklich der erste griechische Import gewesen sei, und auf welche Weise und durch welcherlei Gegenstände und woher denn die Anregungen zu den schon in der ersten Eisenzeit und noch früher sich zeigenden dem Norden und Süden Italiens gemeinsamen Dingen und Formen gekommen sind.

Ghirardini, *la situla italica primitiva studiata specialmente in Este* im II. und VII. Band der *Monumenti antichi Linc.* hat in sehr fleissiger aber auch sehr umständlicher Weise und mit kaum gerechtfertigter Beschränkung auf eine Gefässform, den Eimer aus Kupferblech mit getriebenem Ornament in seiner Verbreitung von Latium bis in die Alpen behandelt. Einbezogen hat er auch die thönernen Nachbildungen und, weiter abliegend, die Gattung der mit eingedrückten *borchie*, d. i., Buckeln aus Kupferblech verzierten Thongefässe verschiedener Gestalt. Das Ornament dieser ganz aus dem Metall getriebenen oder mit Metalbuckeln wenigstens verzierten Gefässe ist in den zahlreichen älteren, in frühe Eisenzeit hinaufreichenden Exemplaren geometrisch, von einzelnen rundlinigen Schematen, namentlich jenen an grösseren Kreisen hängenden und schwingenden Bändern oder Entenköpfen (1) abgesehen, gradlinig: es sind dieselben oder ähnliche Dreiecks- und Vierecksmäander wie in der Villanovakeramik. Die Verbreitung dieser *situla* von Bologna und Este nach dem Norden ist von Ghirardini besser erwiesen, als dass sie auch nach Bologna von Süden, d. h. aus Etrurien gekommen sei. Die ersten Vorbilder glaubt Gh. aus dem Osten gekommen, durch Phoenizier übermittelt. Ein als Kefatribut in aegyptischem Wandgemälde dargestelltes Gefäss I Sp. 56 hat allerdings eine partielle Aehnlichkeit (2); sonst ist eben das Dogma,

(1) Ghirardini scheint Undsets Herleitung von der Uraeusschlange mit Hoernes anzunehmen I Sp. 25. Ich kann nicht umhin, auch hier eine Verwandtschaft mit Süditalischem zu vermuthen, nämlich mit den oben S. 190 von Henkeln aber auch sonst herabhängenden Doppelbändern.

(2) Viel grösser ist diejenige eines wirklich nach Etrurien gebrachten aegyptisierenden Gefässes, das Schiaparelli in *Mon. Linc.* VIII Taf. II, Sp. 89 publiciert und commentiert hat. Von ihm zeitlich fixiert als um 728 v. C. nach Corneto gebracht, dort in einem Kammergrabe gefunden, ist es von hervorragender Bedeutung für die Gräberchronologie (vgl. Karo, a. a. O. S. 155 f.). Den ältesten Situlen ungefähr gleichzeitig, hat es mit südapenninischen, wie Ghirardini I Sp. 50, und nordapenninischen, wie Sp. 87, fast dieselbe Gestalt, und hat auch allem Anschein nach einen Henkel gehabt wie Gh.'s erste, aus Corneto I Sp. 45.

dass es in der ersten Eisenzeit keinen griechischen Import gegeben habe, Beweis.

Diesem Dogma entgegen hat Boehlau, zur Ornamentik der Villanovaperiode, Cassel 1895, das Ornamentsystem dieser Periode als griechisch angesprochen. Auf welchem Wege es nach Norditalien gelangt sei, lässt er dahingestellt sein (1); die Herkunft glaubt er, eben wegen der Verbindung von Dreiecks- und Viereckmotiven, weder im Dipytonstil, dem nur letztere, noch in der böotischen geometrischen Keramik, der nur erstere eignen, sondern an dritter Stelle, wo schon beides vereinigt gewesen sei, suchen zu müssen. Es ist dagegen schon oben gesagt, dass die Dreiecksmäander, die doch wohl specifisch italisch sind, aber nicht auf Norditalien beschränkt, nur eine durch den Mäander hervorgerufene Weiterbildung des Dreieckornaments sein dürften. Nur der Mäander ist das neue von aussen gekommene Element, das ungefahr zur selben Zeit spärlicher in Unteritalien und Sicilien, häufig in Oberitalien auftritt; und das Fehlen dieses Ornaments, auch in seiner allereinfachsten Form, in der reichen altsikelischen (I und II) Ornamentik, ebenso wie in der norditalischen heimischen Waare der Terremare, da doch die Dreiecksmotive wie Wolfszähne und Zickzackbänder beider Orten so häufig sind, ist ein sprechender Beweis dafür, wie mächtig in diesem scheinbar so naheliegenden und dem Belieben oder Zufall heimgegebenen Linienspiel die Tradition ist.

Die erste Eisenzeit und der Uebergang von der geometrischen Verzierungsweise mit seinem beschränkten Figurenkreis zu orientalischem Reichthum hat durch Grabungen und Funde in Vetulonia, Volterra, Pitigliano (Grosseto), Verucchio (Rimini) neues Licht erhalten.

In Vetulonia (2), wo der unermüdliche Falchi bald hier bald dort sucht und findet, sind auf dem Poggio alla Guardia und Ren-

(1) Nur dass aus der Häufigkeit der Mäanderverzerrungen nördlich, aus ihrer Seltenheit südlich vom Apennin wohl mit Recht geschlossen wird, dass dieses Ornament von Etrurien nach Bologna gewandert sei. Man möchte zufügen, dass das neue Schema in Etrurien zunächst den Dreiecksmäander hervorrief, dessen krause Windungen dann bei den Nördlichen auch den Mäander rückwirkend entstellten. Mitwirken mochten die an der Adria nicht seltenen Wellenbandsysteme, gerundete wie eckige. Vgl. unten bei Verucchio.

(2) *Notizie* 1898 S. 91, Berichte über die Jahre 1895 bis 1897.

zetto und an der via di Sagrona wieder zahlreiche Pozzogräber gefunden, mit dem bekannten dürftigen Inhalt: Cinerare, meist in Urnen- selten in Hüttenform, mitunter eine auf die Deckplatte der andern gestellt. Vom Inhalt hervorzuheben ist, wegen ethnographischer Fragen, das Bronzefigürchen eines Kriegers mit Schild und Helm (von der bekannten Form, die auch als Urnendeckel diente, mit von vorn nach hinten gehendem Kamm); dazu auch wirkliche Waffen in verschiedenen *pozzi*. Zwischen diesen finden sich die Gräber *a buca*, meist *a circolo* benannt nach den sie auf der Oberfläche markierenden Steinkreisen, vielleicht den Abgrenzungen einstiger Grabhügel. Diese Ansicht vertritt z. B. auch Milani in seinem an kühnen Ideen reichen *Museo topografico dell' Etruria* S. 25, wo er nachdrücklich auch die Gleichzeitigkeit beider Grabarten, jene der italischen und etruskischen (1) Plebs, dieser dem etruskischen Adel zugeschrieben, behauptet, ohne dies vorerst zu beweisen. Dagegen spricht ausser anderem auch Falchis Beobachtung (*N.* 98, 101), dass die Steine der *circoli*, wo *pozzi* berührend, kleiner sind. In den *buche* sind meist keine Ossuare gefunden und von sterblichen Resten nur Zahnkronen, wie in Novilara (2). Wie hier werden wir auch in den *Circolo* - Gräbern als die Regel Bestattung anzunehmen haben; aber dass man, wie gewöhnlich gesagt wird, den mit seiner reichen Ausstattung ins Grab gelegten Todten erst mit Steinen, dann mit Erde verschüttet habe, ist schwer zu glauben, da das sowohl dem vorher als dem nachher in Vetulonia üblich gewesenen Bemühen, den Grabinhalt zu schirmen, widerspricht. Hier wie in Veji und Palestrina, wo man den gleichen Bestattungsmodus gefunden haben will (3), dürften die Steine von innerer Ausmauerung und Ueberwölbung der *fossa* herrühren, ähnlich wie es in Rom und Bologna constatiert (4), neuerdings auch in Verucchio (*N.* 98, 348) erschlossen ist. Die Gräber, die kürzlich

(1) Vgl. S. 21. Ob und wie sich diese beiden Volkstheile unterschieden bleibt unklar.

(2) *Mon. ant. Linc.* V Sp. 183. Bestattung ist hier nicht zu bezweifeln. Wenn nach *N.* 95, 25 schwache Verbrennung die Kronen von den Zähnen lösen konnte, wo blieben denn die Zähne?

(3) *Archaeologia* 41, 1 S. 196 ff. 200 und 203.

(4) Für Rom vgl. Mariani, *Bull. comun.* 96 S. 26; für Villanova Gozzadini, *Sepolcreto etrusco* S. 6 und 12 Taf. I.

in Palestrina unter genauerer Beobachtung aufgegraben wurden, sind zu jung für den Vergleich. Es wird aber bei der Gelegenheit N. 97, 256 ein Beweis beigebracht, dass das berühmte reiche 'Grab Bernardini' welches auch für eines der verschütteten gilt, wirklich ein Grab war. Die in diesem vorgefundene Ausmauerung der Grabhöhle mit Quadern bis zu 1,70 m. Höhe (1), Aehnliches in Vetulonia, und in zwei andern Gräbern von Palestrina die seitlich in die Grabhöhlenwand eingearbeiteten Loculi (2) scheinen aufs bestimmteste dafür zu sprechen, dass diese Gräber zwar ohne Zugang aber doch durch eine Ueberdeckung hohle, je nach der Grösse mehr oder weniger kammerartige Räume waren. Wenn nicht wenige, wie jenes von Palestrina und andre in Vetulonia, zu gross sind, un in jener primitiven Weise überwölbt zu sein, nun so ist in Conca N. 98, 166 constatiert, dass man die *fosse* oder Kammern auch mit Holzbalken deckte, was bekanntlich auch in den Schachtgräbern von Mykene der Fall gewesen ist und von den Entdeckern zuerst verkannt aber später eingesehen wurde.

Ein besonderes Interesse beanspruchen die Gräber von Volterra (3), weil hier, wie in Rom auf dem Esquilin, ein Theil der ältesten Nekropole später in die Stadt einbezogen ist, während der grösste in die *balze di S. Giusto* abgestürzt ist, wohin im Laufe der Jahrhunderte das Uebrige nachfolgen wird. Das Alter der jüngsten Gräber ergiebt also die obere Zeitgrenze für der Mauerbau. An der Grabausstattung ist wieder der ununterbrochene Fortschritt von den *Pozzo*-Gräbern zu den *Fossa*-Gräbern nachgewiesen. Die ältesten von jenen stellen durchaus beste alte Villanovazeit dar. Neben deren charakteristischem Ossuar erscheint aber alsbald eines von andrer Form und Farbe Fig. 6, 2, dasselbe mit kleinen Formnuancen N auch in vollkommenerer Technik aus reinem Thon, gedreht, bemalt mit bräunlichem oder röthlichem, Ornament auf weissgrauem

(1) S. *Bull. d. Inst.* 1876 S. 117 ff.

(2) Vgl. Archaeologia 41, 1 S. 197 (Veji) an der rechten Seite, darin Vasen; an der l. Seite eine gewölbte Nische mit einem Gefäss; ebda in einem andren Grabe in beiden Seitenwänden eingeschnittene *repositories* mit Bronzevasen, offenbar erheblich über dem Boden der Grabhöhle. Vgl. was N. 98, 141 übe die *tomba del littore* berichtet wird.

(3) Worüber ausführlich jetzt Ghirardini in *Mon. ant. Linc.* VIII S. 101 ff. berichtet hat.

Grunde, fremde Vorbilder und ihre Nachahmungen. Der Körper des Gefässes ist kugelig, wenig eiförmig. Hals und Fuss, wo letzterer vorhanden (Fig. 42 ohne, 43 mit Fuss aus demselben Grabe) in scharfer Umbiegungabsetzend. Ghirardini Sp. 102 f. vergleicht mit Recht ähnliche Gefässe die in Narce, Vulci, Bisenzio und namentlich in Corneto in Gräbern gleicher Zeit gefunden sind.

Dazu das andre Gefäss, ein Henkelkrug (Fig. 24, 35 und etwas verschieden 28, aus *bucchero fine*; Nachbildungen Fig. 17 und 27) auch kugelförmig, nur gedrückter, mit ähnlichem Fuss und Hals, nur dass letzterer zunächst als weite Röhre ansteigt, bevor er zur Lippe ausladet; dazu ein vertikaler auch oben nicht am Halse, sondern an der Schulter ansetzender Henkel mit fast rotellenartigen Lappen an der oberen Biegung. Diese beiden Gefässe haben, wenn ich nicht irre, weit, auf- wie abwärts, reichenden Zusammenhang. Wenn man ausser den mit eigenem Fuss versehenen Krateren auch die fusslosen, auf Untersätze gestellten heranzieht, so gehören zur Familie: **a** glatte roth- oder braunfärbige, nicht selten in Corneto und im Faliskergebiet; **b** ebenda gleichfalls rothe oder braune geriefte, deren Riefen grade senkrecht oder oben um Warzen herum, abwärts senkrecht verlaufen; **c** geometrisch bemalte entweder weiss auf rothem Grunde oder roth auf weissem (1). Mit **b** stehe ich nicht an, die gerieften rothen Kratere von Pantalica *Mon. ant. Linc.* IX, Taf. IX 3, 4 für gleichen Ursprungs zu halten, denen der sonst auch im Sikelischen übliche Untersatz als eigener hoher Fuss angewachsen ist; ja auch die gleichfalls gerieften specifisch 'roththonigen' Gefässe möchten als etwas jüngere Glieder, zur Familie gehören. Auch **c** hat seine Verwandtschaft: in Novilara (Campanien) und Mittelapulien (oben S. 296) den Krater, der so häufig in der Nekropole del Fusco (vgl. *N.* 95 S. 159, 161, 176, 185), und die Amphora der III. und IV. Sikelischen Periode (vgl. R. M. 98, besonders S. 333 ff., 342 ff. und 350 ff., auch den Colonnettkrater S. 362). Neben diesen Gefässen erscheint die geometrisch bemalte Kanne, gewiss aus denselben Fabriken wie jene. Von gemalten Ornamenten seien besonders genannt, die horizontalen Streifen, dicht

(1) Für **a** vgl. *Mon. ant. Linc.* IV Sp. 235 ff., besonders Fig. 108 und Taf. VII 7; von **b** giebt es schöne Beispiele in Corneto, Phot. Moscioni 8351 und Sammlung Benedetti (Phot.); für **c** vgl. *Mon. ant. Linc.* IV Taf. VII.

oder weitläutig, fein oder dick, wo weitläuftig, die Zone durch triglyphenartige Systeme metopenartig getheilt; endlich (Volt. fig. 42, 43, Corneto *Mon. ined. d. Inst.* XI 59, 18) wenige kräftige Horizontalen durch Senkrechte getheilt; die so entstehenden Felder sind in dem ersten Volterraner Krater leer, in dem Cornetaner mit Rechtecken gefüllt, die durch Diagonalen getheilt sind. Verbindet dies Ornament unsere Vasengruppe mit der Villanovakeramik, so ist das ähnliche Triglyphenrechteck so wie am Novilarakrug (oben S. 296), und entstellter an den mittelapulischen Krateren, gar schon in offenbar jüngerer Terramarekeramik von Gorzano vorhanden und zwar mit jenen oben unter **b** genannten umrillten Warzen verbunden ([1]). Dass die kleinen Schmucksachen aus Knochen und Bronze in den Terramare ausser andern Ornamentschematen auch schon das in Sicilien (I. Per.) Mittelapulien, und Volterra angetroffene, von gekreuzten Diagonalen getheilte Rechteck aufweisen, soll hier nur angedeutet werden. Woher das Alles? Nun, Boehlau hat auf den orientalischen Ursprung jener Cornetaner Krateren hingewiesen ([2]): desselben Ursprungs sind natürlich auch die Volterraner Krüge. Zur Bestätigung dient, wie mir scheint die von Loeschcke, Athen. Mitth. 81, 7 beigebrachte Beschreibung einer in 'phoenikischer' Schicht in Kameiros gefundenen Kanne, deren Form allerdings ganz verschieden: « auf gelblichen Grund sind mit graubraunem Firniss Quadrate gemalt, die in vier kleine Quadrate zerfallen, von denen je zwei in der Diagonale liegende mit sich kreuzenden Linien ausgefüllt sind », womit zu vergleichen die verschieden abgetheilten Rechtecke von Villanovaurnen bei Gozzadini, *sepolcr. etr.* Taf. II 7.

(Fortsetzung folgt.)

E. PETERSEN.

([1]) S. Montelius, *civilis prim.* I Taf. 18, 15 und 10. In der Terramarekeramik sind ja auch die Auswiechse oben am der sogen. *ansa cornuta* so mannigfach abgewandelt.

([2]) Aus ionischen und italischen Nekropolen S. 145. In einer folgender Periode zeigt dieselbe henkellose Form, wie Karo bemerkt, das von ihm in der *Strenna Helbigiana* S. 152, 3 (vgl. S. 150, 6) abgebildete ionische Gefäss.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN

15. December: die Winckelmannssitzung wurde von dem Vorsitzenden eingeleitet mit Worten über archaeologische Tagesfragen, den Wettbewerb der verschiedenen Nationen auf archaeologischem Gebiet des eigenen und fremden Bodens, die Gründung von Instituten und die in Italien und Griechenland ungleiche Betheiligung der Fremden an der Durchforschung des Bodens. — Mau über den neuentdeckten Tempel von Pompeji. — Amelung über einige Typen bärtiger Götter aus der Zeit des Phidias.

22. December: Mau giebt noch speciellere Ausführungen über die Baugeschichte und den jetzigen Zustand des pompejanischen Tempels. — Petersen: Nachträgliches zum Torso des Belvedere. — Derselbe über den colossalen Bronzekopf und die zugehörige Hand als Reste einer Colossalstatue des Constantin oder eines seiner Söhne.

Zur Winckelmannssitzung wurden erwählt als Ordentliche Mitglieder die Herren:

Georg Kaibel in Göttingen
Benedictus Niese in Marburg
Eduard Meyer in Halle;

als Correspondierende Mitglieder die Herren:

E. Assmann in Berlin
Bodewig in Oberlahnstein
P. Herrmann in Dresden
C. Koenen in Bonn
Koehl in Worms
G. Oberziner in Genua
R. Oehler in Gross-Lichterfelde
H. Schmidt in Berlin
Vasilios auf der Insel Thera
Weckerling in Worms
Wheeler in Ithaka U. S. A.

INHALT



Roma Fotot. Danesi

RELIEF IM THERMENMUSEUM


1


2


11


3


5

VASI DELL'APULIA MEDIA

Roma Fotot. Danesi



32





F



18



34



14



10

Roma Fotot. Danesi

OGGETTI ANTICHI (VASI E GIOIELLERIA) DELL' APULIA CENTRALE



Roma Fotot. Danesi

VASI APPULI

TAV. V



Fig. 3



Fig. 2



Fig. 1



Fig. 5



Fig. 4



Fig. 8



Fig. 6



Fig. 7

FRAMMENTI TROVATI A PUTIGNANO
(APULIA CENTRALE)





Roma Fotot. Danesi

MARMORKOPF IN STOCKHOLM



Roma Fotot. Danesi

HYDRIA IN GENUA



Roma Fotot. Danesi

RELIEF CHATSWORTH



VITELLIUS - ROM

Rom, 1899, XIV, 3. 4 Fasc. 3. 4

MITTHEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTHEILUNG

BAND XIV.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XIV.



ROM

LOESCHER & C.°

(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)

1899

INHALT

Von den Mittheilungen erscheint jährlich ein Band von 4 Heften, jedes enthält ungefähr 5 Bogen Text und 3 Tafeln. — Preis eines jeden Bandes 12 Mark. Einzelne Hefte 4 Mark.

Il Bullettino si pubblica in fascicoli trimestrali di circa 80 pagine e di 3 tavole ognuno. — 4 fascicoli formano un volume.

Il prezzo annuale è di 15 lire. Fascicoli separati 5 Lire.

Le associazioni si ricevono dagli editori LOESCHER & C.° in Roma e da tutti i principali librai d' Italia e dell' estero.

Ermanno Loescher & C.° Librai di S. M. la Regina — Roma.

Roma — Tip. della r. Accad. dei Lincei — 1898


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03592 2197



